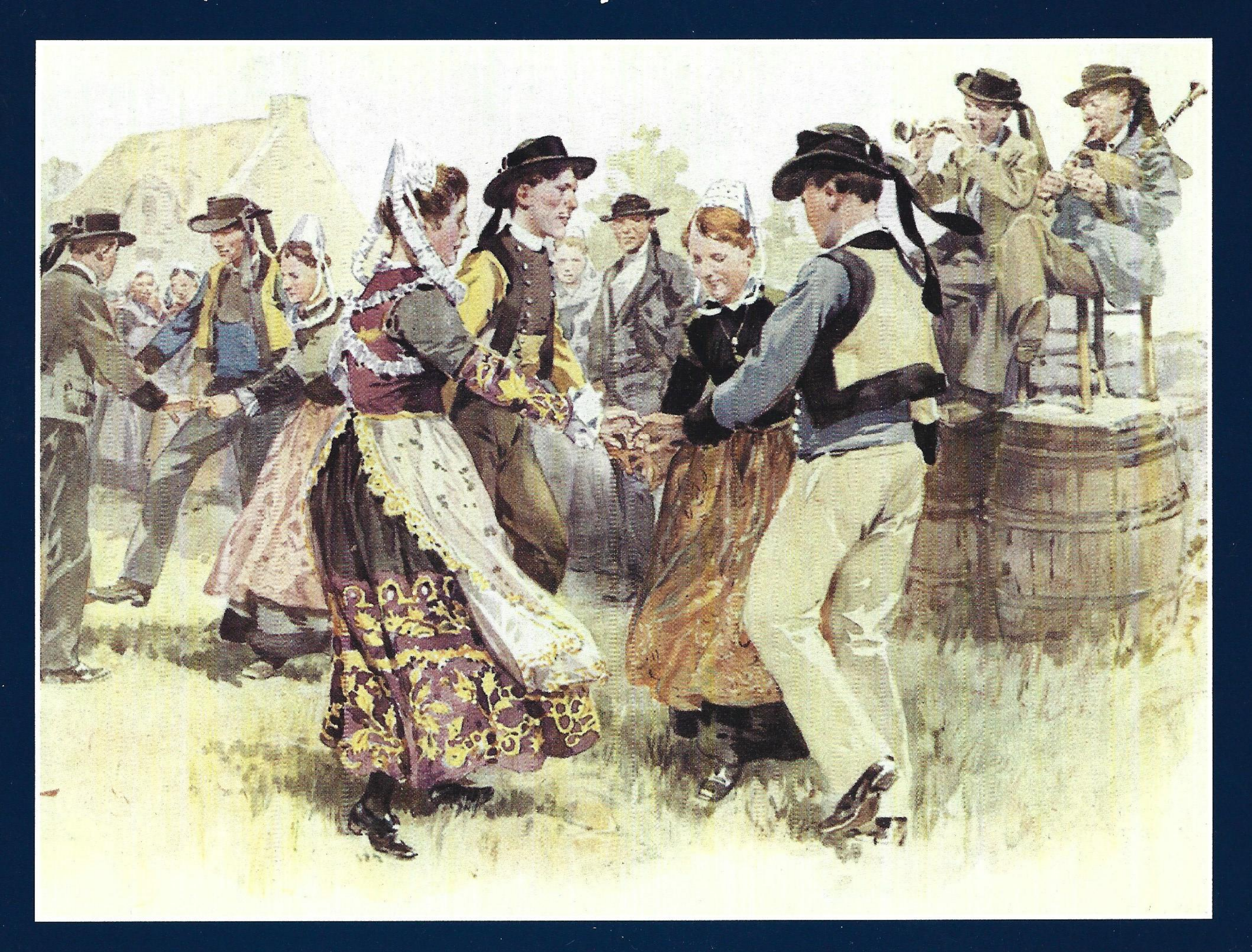
# Musiques traditionnelles de Bretagne

## 2 - Etude du répertoire à danser



SKOL VREIZH

Yves Defrance

N° 39

# Musiques traditionnelles de Bretagne

## 2 - Etude du répertoire à danser

En contuinité avec le volume I, ce livre offre une véritable analyse musicale. Pour la première fois, dans une étude consacrée aux musiques traditionnelles de Bretagne, il est question de la matière sonore, de sa texture, de sa répartition et de son évolution dans l'espace breton. Tout comme des atlas ethnographiques furent réalisés sur les langues, le costume, l'habitat, l'alimentation, etc... Yves Defrance propose une lecture musicologique de l'ensemble des répertoires vocaux et instrumentaux d'accompagnement de la danse traditionnelle.

Ce n'est pas un inventaire sur les instruments de musique, ni une collection d'anecdotes sur les sonneurs mais un guide pour tenter de comprendre la complexité de traditions orales, par définition impalpables, mais bien réelles. Comment reconnaître un air à danser d'un autre ? Y a-t-il des critères pertinents de définition d'un répertoire musical propre à une danse ou une famille de danse ? Peut-on établir des cartes de "dialectes musicaux"?

La première partie dresse un tableau général des identifications locales : pourquoi les danseurs traditionnels s'y reconnaissent ? L'auteur fournit des éléments inédits, provenant d'une enquête de terrain réalisée depuis 1971, notamment sur la Haute-Bretagne, venant compléter l'excellent travail de Jean-Michel Guilcher.

La deuxième partie fournit les enseignements de l'analyse musicologique. Au-delà des nombreuses composantes du répertoire, élaboré selon des processus complexes d'emprunt, de variation ou d'adaptation, des repères s'avèrent possibles. Yves Defrance développe même l'hypothèse d'une typologie musicale du répertoire, à partir de la définition de structures internes, de formules rythmiques, de la mise en évidence de logiques rythmico-mélodiques.

Skol Vreizh, mis meurzh 1998.

Illustrations de couverture :
Page 1 : La danse du "*Stoupik*" en Basse Cornouaille, pays Glazig - Aquarelle par Frédéric de Haenen (L'illustration).
Page 4 : Jean-Marie Manceau et son "*jâse*" font danser les anciens, un après-midi de l'hiver 1984 - Photo : J.L. Barbelette - Collection La Bouëze.




SKOL VREIZH *Revue culturelle bretonne trimestrielle n° 39*

**20, RUE DE KERSCOFF - 29600 MORLAIX - Tél. 02 98 62 17 20**
**20 STRAED KERSKO - 29600 MONTROULES - Fax 02 98 62 02 38**

DEPOT LEGAL : 1er trimestre 98 - COMMISSION PARITAIRE : C.P.P.A.P. 44.162 - ISSN : 0755-8848 - ISBN : 2-911447-10-7

Directeur de la publication : Jean-René LE QUEAU
Rédaction : P. COMBOT - Y.B. KEMENER - P.Y. LE RHUN - J.C. CASSARD - P. HERVÉ - J. MAROT
Réalisation : Jean-René LE QUEAU, avec la participation d'Annie ABGRALL-CAOUISSIN et de Sylvie PAUL-JOUAN
Composition et impression : IMPRIMERIE DE BRETAGNE - 29600 MORLAIX



La direction de la revue laisse aux auteurs l'entière responsabilité de leurs articles

# Musiques traditionnelles de Bretagne

## 2 - Étude du répertoire à danser

*Yves* DEFRANCE

*Tout comme un texte écrit ne peut que très partiellement rendre les intonations, la souplesse de la langue, voire l'accent d'un conteur, la centaine d'exemples musicaux donnés pour illustrer la démonstration, doit être lue comme indicatrice d'une réalité sonore beaucoup plus complexe. Gardons toujours à l'esprit que toute écriture musicale, a fortiori d'un répertoire de transmission orale, porte en elle les éléments sémantiques d'une «traduction», par définition peu objective. Outil fonctionnel pour la réflexion, ce moyen de représentation se veut indicatif.*

*Il va sans dire que phrasé, accentuation, ornementation, nuances et toutes les subtilités agogiques ne sont pas mentionnées. L'apprentissage de ce répertoire traditionnel, ici transcrit par écrit pour le seul besoin de l'analyse rapide, demande une longue pratique in situ et une assimilation essentiellement orale. Ces transcriptions simplifiées refusent, sauf cas flagrant, toute armure qui enfermerait immédiatement la mélodie dans le système tonal savant occidental. Par contre, les rares citations sont rendues telles que leurs auteurs les ont publiées.*

*Au lecteur d'aller à la rencontre des musiques vivantes auxquelles il est fait allusion. A lui de les écouter, de comparer les versions, les interprétations, les styles personnels ou attachés à un «pays», une mode éphémère. A lui d'y prendre part à travers la danse et, pourquoi pas, l'interprétation vocale ou instrumentale, individuelle ou collective. Alors, la lecture des remarques qui suivent prendra tout son sens.*

*Dans le sillage du premier volume, Sonnoux et Sonerien, je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont chaleureusement aidé, en particulier Gilles Goyat, Laurent Bigot et Jean-René Le Quéau pour leur relecture vigilante, Pierrick Cordonnier pour sa contribution dans la recherche iconographique et André Le Meut pour la saisie informatique, longue et fastidieuse, des exemples musicaux.*

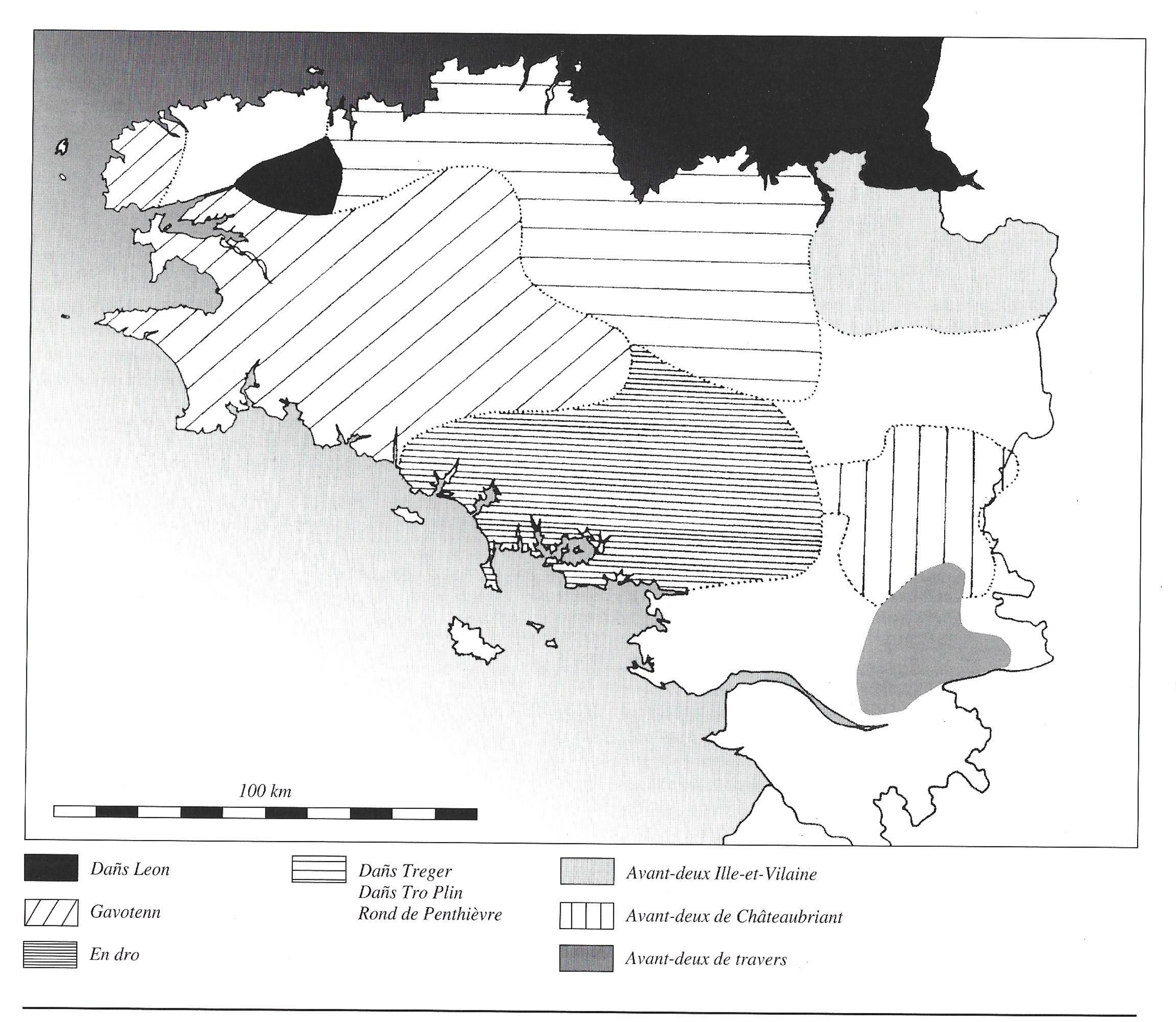



MARS 1998 - N° 39

20 STRAED KERSKO - 20 RUE DE KERSCOFF - 29600 MONTROULES / MORLAIX

Tous droits réservés : ©- Skol Vreizh - Montroules/Morlaix - ISSN : 0755-8848 - ISBN : 2-911-447-10-7

## Aires principales des pas de danse fondamentaux, autour de 1900.



# Introduction

Pourquoi privilégier le répertoire de musique à danser en lui consacrant une étude toute spéciale ? Plusieurs raisons justifient ce choix. Tout d'abord la rareté des travaux d'ordre musicologique concernant le répertoire breton. On sait combien fut décrite, recueillie, transcrite et commentée la chanson populaire, notamment à partir de la parution du Barzaz-Breiz en 1839. Bien que, depuis la découverte de la musique traditionnelle en Bretagne, de nombreux répertoires locaux furent transcrits, enregistrés, quelquefois analysés, aucun travail de synthèse n'est paru à ce jour. Alors qu'en 1998 la pratique musicale connaissait un essor considérable, il manquait une présentation générale des composants de sa texture propre.

Pour qui observe l'ensemble du répertoire musical breton, la musique à danser représente une part étonnamment importante, tant en quantité qu'en variété. Il est notoire que les Bretons cultivent un goût franchement marqué pour la danse traditionnelle et ce, sans discontinuer, depuis au moins quatre siècles. Nous renvoyons le lecteur à l'admirable ouvrage de Jean-Michel Guilcher qui traite en profondeur de la question. A cela se greffe un phénomène contemporain propre à la Bretagne : le renouveau de la danse traditionnelle à travers les groupes folkloriques et surtout grâce à l'invention du *fest noz* nouvelle manière. Cette adaptation au monde moderne se révèle aujourd'hui comme un lieu de conservation, tout autant qu'une scène expérimentale, pour les musiciens et chanteurs. Il en ressort une extrême vitalité et nos connaissances actuelles sur le répertoire musical à danser s'en voient renforcées. Rien de plus aisé pour le néophyte que d'accéder à ce type de répertoire comparé à la *gwerz*, la complainte, le cantique et à d'autres modes d'expression musicale traditionnels. Popularité, abondance du matériau et traits d'archaïsme font du répertoire traditionnel de musique à danser en Bretagne l'un des plus riches et des plus originaux de l'Europe de l'Ouest.

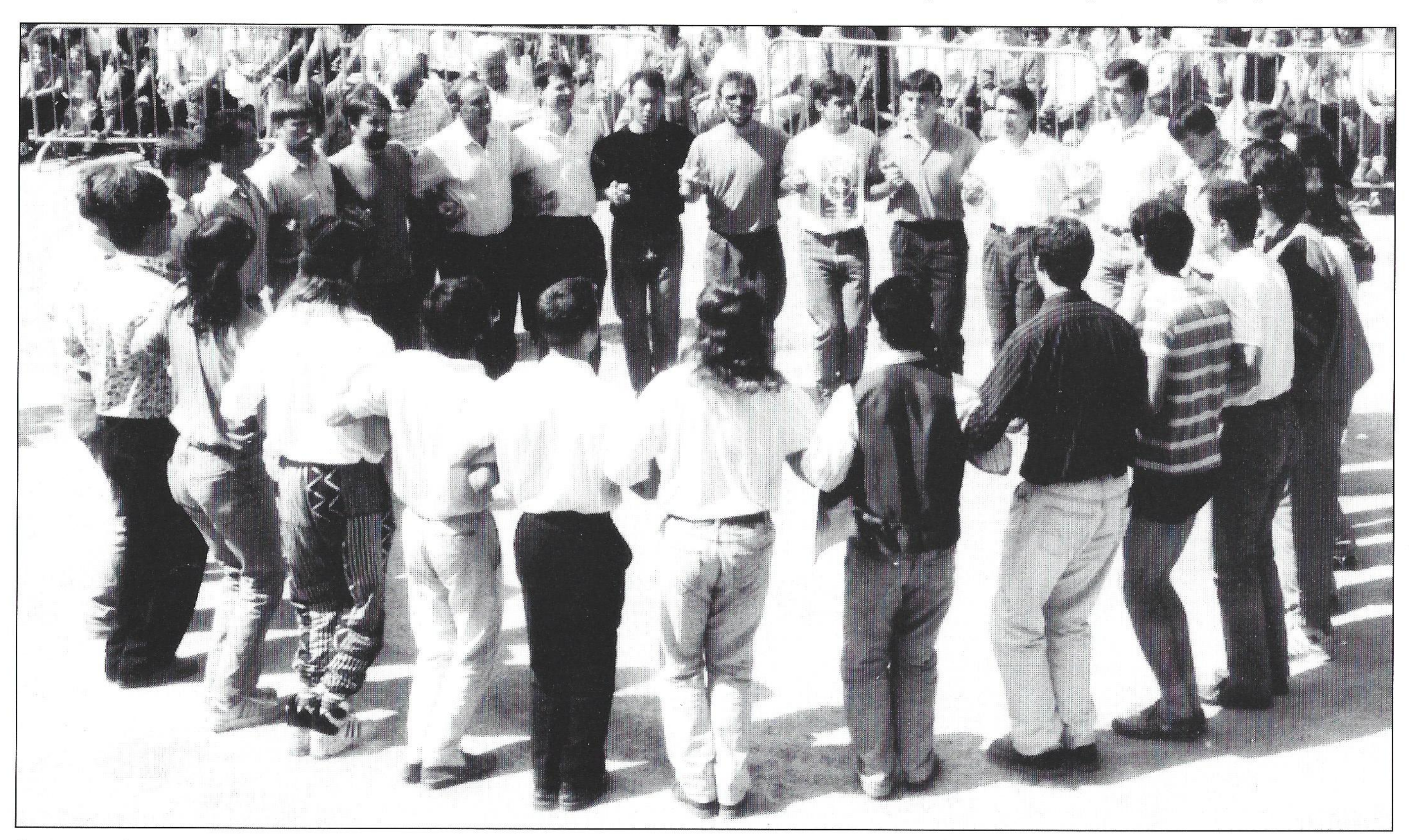
Nous proposons une approche en deux temps. Une première partie présentera, d'une façon très générale, les distinctions vernaculaires les plus remarquables du répertoire. Pour chaque catégorie de musique à danser décrite, quelques critères musicaux seront avancés. Ils proviennent, pour la plupart, de nos propres observations de terrain. Dans une seconde partie, nous livrerons quelques remarques qui découlent d'une analyse musicologique objective, illustrée d'exemples musicaux choisis. Vu l'étendue de ce répertoire, nos indications se veulent méthodologiques et non exhaustives. Cette oreille portée à l'objet "musique à danser" offrira au lecteur, nous l'espérons, des orientations d'écoute susceptibles de développer ses propres réflexions sur une réalité vivante, favorisant, de la sorte, une perception nouvelle de l'imbroglio des airs de transmission orale.

Il va de soi qu'avant d'essayer d'apporter l'ébauche d'un premier cadre théorique pour cette musique à danser, nous avons nous-même opéré de nombreuses enquêtes de terrain et expérimenté nos connaissances auprès d'un très grand nombre de danseurs et de musiciens traditionnels. Toutes les danses que nous évoquons, nous les avons dansées. Tous les airs étudiés, nous les avons chantés et sonnés sur différents instruments, avec plus ou moins d'habileté, certes, mais suffisamment pour nous imprégner de leur caractère. Les conclusions auxquelles nous aboutissons ne résultent donc pas d'un simple travail mu-

sicologique sur table. La teneur des quelques idées avancées, avant d'être rendues publiques, reçut l'approbation de personnalités reconnues, notamment de J.M. Guilcher, à l'occasion d'une soutenance de thèse en 1988 à l'EHESS de Paris.

Enfin, et peut-être surtout, nous tentons de transmettre depuis une vingtaine d'années ce que nous croyons avoir compris. Cette expérience pédagogique et scientifique, dans le cadre de stages et de séminaires, nous a contraint à formuler chaque fois différemment nos impressions, à vérifier la pertinence de nos intuitions, à mettre en forme quelques idées. C'est ici l'occasion de remercier les centaines de stagiaires, auditeurs et chercheurs, pour l'intérêt qu'ils manifestèrent à nos recherches. Leurs encouragements et critiques facilitèrent grandement notre tentative musicologique et sémantique de mise en ordre dans une nébuleuse sonore où il eut été si facile de se perdre.

Une saisie globale du répertoire breton de musique à danser, qu'il soit vocal ou instrumental, pose problème. De considérations par "pays", par instrument, par courtes époques, ne résul-



***En Haute-Cornouaille, au cœur de la Bretagne,*** *la danse traditionnelle a conservé un caractère communautaire très fort. La ronde fermée, autrefois chantée par deux des danseurs selon la technique du kan ha diskan, est aujourd'hui menée par des sonneurs, ou des chanteurs, postés sur une estrade à l'extérieur du groupe. Cette photographie, prise en 1991 représente un concours de dañs tro plin (catégorie hommes de moins de quarante ans). Ce concours a lieu chaque été au village de Danouët, en Bourbriac (22) dans le cadre d'un petit pardon relancé depuis 1977. Coll. Le Gall.*

tent que des coupes transversales réduites à une dimension unique. Les témoignages oraux n'émanant que de personnes nées pour leur grande majorité après 1890, notre information demeure fragmentaire et d'une qualité souvent contestable en ce qui concerne les vingt dernières années du XIXe siècle et les dix premières du XXe siècle. Le seul répertoire d'un ménétrier ou d'un chanteur est déjà fort complexe à étudier, agrégat d'éléments musicaux et culturels composites, enrichi au cours de sa carrière, avec une croissance accélérée après 1918 (la fréquence des nouvelles modes musicales parisiennes est en augmentation sensible au cours du XXe siècle). Afin de rendre un air plus accessible au public et plus performant pour la danse, le musicien traditionnel s'adonne à des retouches nombreuses dictées par sa perception, sa conception personnelle du répertoire. Ce remodelage systématique n'est pas réservé aux seules "nouveautés" ; des airs considérés comme anciens peuvent, eux aussi, subir des modifications imposées par une manière de jouer "en vogue". Le façonnage du répertoire d'airs à danser d'une communauté donnée s'effectue à plusieurs niveaux : il peut être dicté aussi bien par les danseurs que par le goût d'un musicien dont l'autorité est reconnue. Gardons également à l'esprit que, dans le domaine musical, chaque prestation est un événement en soi. Tel air, mis au point pour une occasion exceptionnelle (comme le jeu instrumental d'ensemble faisant participer des musiciens qui ont rarement l'occasion de se rencontrer), peut être abandonné par la suite, tel enchaînement de mélodies exécuté une seule fois, à la demande de quelques personnes, notamment dans le cas d'airs où le texte sous-entendu peut revêtir des connotations circonstancielles (danses ou marches nuptiales aux paroles connues de l'assistance).

Il n'existe aucun modèle fixe d'exécution, aucune règle précise d'interprétation. Bien que la notion de style puisse apparaître à l'échelle d'une micro-région, regroupant les instrumentistes et chanteurs autour d'une façon de jouer ou de chanter assez semblable, le style de jeu d'un interprète lui appartient en propre. Il se l'est forgé empiriquement, établissant, de manière plus ou moins consciente, la synthèse des modèles musicaux auxquels il eut accès durant sa vie. Par ailleurs, la mémorisation du répertoire, basée sur des repères non écrits, subit les aléas du temps. On croit rejouer un air de manière identique et les enregistrements magnétiques, témoins fidèles, prouvent le contraire. A l'intérieur du cadre restreint d'un enregistrement *in situ*, les mêmes morceaux, joués à des moments distincts d'une même fête, accusent des différences notables. Ce constat d'ordre général s'applique plus particulièrement au bal, où il est rare qu'un ménétrier ne reprenne pas quelque air, au cours de sa prestation, soit par affinité, soit par manque de variété dans le répertoire d'accompagnement de certaines danses (comme le *pas de sept*), soit parce que le public le lui réclame comme un leitmotiv de la fête[1]. Il serait cependant réducteur d'imputer le ressort de la variation à la seule transformation du souvenir. Les meneurs de danse, chanteurs ou ménétriers, éprouvent eux-mêmes un impérieux besoin d'imprimer à chaque prestation une marque personnelle, ne serait-ce que sur une part infime de l'air.

Traiter de la Bretagne dans son entier présente donc de grands risques. Au-delà des clivages immédiatement repérables entre la partie bretonnante et la partie gallèse, de nombreux particularismes se font sentir à l'échelle de la micro-région, du "pays". Des traits d'archaïsmes et des situations d'avant-garde peuvent coexister en un lieu unique. Des habitants d'une commune peuvent vivre sur un même territoire, sans avoir beaucoup d'occasions de rencontres quand il s'agit de danser au son d'une musique instrumentale. J.-M. Guilcher fait justement remarquer que l'accompagnement instrumental de la danse en Basse-Bretagne n'a pas toujours joué le rôle qu'on lui connaît en milieu paysan à partir des années 1900. Il cite d'ailleurs le cas de la commune de Scaër (29) pour laquelle deux informations, tout aussi dignes de foi l'une que l'autre, semblent se contredire quant à la fréquence de l'usage du biniou[2]. Sur une faible étendue géographique peuvent alors se juxtaposer des étapes d'évolution différentes, voire opposées ; certains lieux connaissent des mutations très rapides leur faisant rattraper en peu de temps, jusqu'à les devancer dans quelques cas, les zones voisines pourtant reconnues d'une grande précocité en matière d'ouverture sur le monde extérieur. En Haute-Cornouaille, région réputée à juste titre conservatrice en matière de danse populaire, où la ronde chantée, *dañs tro*, est encore très vivace aux lendemains de la Grande Guerre, des salles de bal avec orchestre "musette" éclosent brusquement dans les années 1930, alors que le Morbihan gallo, familiarisé aux *avant-deux* et *quadrilles* dès la fin du XIXe siècle, n'accueille le répertoire parisien en vogue qu'après la Seconde Guerre Mondiale.

Le mouvement de l'évolution du répertoire ne suit pas nécessairement une direction constante. On assiste à des retours au passé, à des paliers d'attente, à des abandons de pratique temporaires. A Saint-Rémy-du-Plain (35) consécutivement à une carence passagère de ménétrier (violoneux ou accordéoniste routinier), les habitants se remettent à chanter, dans les années 1950, pour mener la danse. Le seul répertoire vocal qu'ils connaissent étant ancien, ils se trouvent alors contraints de "danser les vieilles danses" (M. Laurier, instituteur en retraite). Avec l'avènement de l'accordéon chromatique dans les Monts d'Arrée, dans les années 1930, on peut s'attendre à la disparition totale du fonds ancien d'airs de danse. Toutefois, après une courte période d'expansion du *musette*, la vogue se stabilise et la *gavotenn* refait surface dans les bals de la jeunesse locale. La suppression des bals publics durant les années de guerre, 1940-1944, donne un second souffle aux réunions dansantes traditionnelles, les *festou noz* de village : "Pendant la guerre on faisait des bals clandestins. Des *festou noz* quoi ! Y'avait que des chanteurs. De temps en temps je jouais un peu d'accordéon pour les laisser souffler un peu. Fallait voir comme ça y'allait les vieux et les jeunes, *dañs fisel* et *dañs fanch* surtout." (Adrien Thomas, Kergrist-Moëlou, 22). La pression, exercée sur le groupe social par le monde extérieur, se traduit par une interaction entre la population et le ménétrier. Ce dernier joue un rôle prépondérant dans l'introduction d'innovations ; selon sa propre ouverture d'esprit, le conditionnement global dans lequel il s'insère, et les occasions qui s'offrent à lui de "capter" un nouveau répertoire, il saura, plus tôt que d'autres importer des éléments musicaux et chorégraphiques neufs. Certains "pays" se voient ainsi gagnés par la mode musicale française de bonne heure, bien avant 1914, d'autres, pour des raisons multiples, résistent fort longtemps et, en certains cas, jusqu'à une époque toute récente[3]. L'étude du répertoire des ménétriers en Bretagne doit aussi tenir compte des modulations importantes entre les carrières elles-mêmes. Untel jouera en public quelques années avant son mariage seulement, tandis qu'un autre aura débuté bien avant et poursuivi bien après. Il faut également considérer les phénomènes de transmission du répertoire. Tel jeune sonneur, en l'an 2000, peut se trouver en possession de certains éléments d'un répertoire fort ancien, dont la filiation remonte très vraisemblablement au-delà du XVIII[e] siècle, alors que tel autre, déjà âgé en 1940, ne connaissait qu'un répertoire parisien des années 1900. C'est dire combien les éléments que nous devons manipuler peuvent être contradictoires, certaines assertions prises en défaut par des cas particuliers se posant en contre-exemples, aussi incohérents qu'inexplicables, vus isolément, hors d'un contexte plus large. Néanmoins, des constantes musicales, des habitudes sociales, des préférences esthétiques exprimées, semblent suffisamment marquées dans certaines communautés pour nous permettre d'en établir l'inventaire, d'en relever les grandes tendances et



***Gavotte en chaîne mixte fermée,*** *lors d'une noce à Scrignac (29) en 1941. Remarquez le sonneur d'accordéon chromatique, Jean Quéré, assis en bas à droite de la photographie. Durant les années 1930-40, une vingtaine d'accordéonistes de ce genre exercèrent leurs talents, à titre semi professionnel, dans les Monts d'Arrée. Ils développèrent un répertoire d'airs de gavotte spécifique à l'instrument « musette » : passages chromatiques, syncopes, changement brutal d'échelle mélodique, ambitus large, structure formelle plus développée que les tons doubles (en trois ou quatre parties par exemple), etc. Coll. Jean Quéré.*

d'en envisager l'étude. Tout comme on peut situer l'apogée du costume à l'époque où Lalaisse en relève les multiples facettes (milieu du XIXe siècle), il semble que l'explosion du répertoire à danser retentisse autour de 1900, tant en variété qu'en quantité. Si l'enquête de terrain n'a pu satisfaire nos espérances, ni combler totalement les lacunes laissées par nos prédécesseurs, les résultats obtenus ont été suffisamment probants pour nous aider à reconstituer les grands traits de ce vaste puzzle comme se présente à nous l'ensemble des répertoires musicaux d'accompagnement de la danse.

Afin d'entrer véritablement dans le détail des physionomies singulières que peuvent prendre ces répertoires, interprétés par leurs détenteurs contemporains, témoins de l'époque étudiée, nous souhaitons dégager les principaux caractères de ce que nous nommons le **fonds rythmico-mélodique breton.** A savoir, les traits pertinents rythmiques et mélodiques des airs à danser, supports obligés du mouvement chorégraphique organisé que sont les prestations traditionnelles de danses populaires. Les travaux d'une extrême clarté de J.-M. Guilcher, dont nous avons pu à maintes reprises constater la justesse des conclusions, nous permirent de nous rendre sur le terrain bas-breton avec, dès le départ, une solide connaissance des réalités chorégraphiques, tant du point de vue de leur contenu que de celui de leur aire de diffusion. Lors de nos propres enquêtes (1972-1996) nous n'avions qu'à nous concentrer sur les pratiques d'accompagnement musical de la danse, vocales et instrumentales, sans avoir à aborder de front tous les problèmes afférents aux pratiques chorégraphiques. Nous avons essayé, dans un premier temps, de nourrir en exemples musicaux le répertoire de danses mis à jour par J.-M. Guilcher, enrichissant de notre propre collecte la centaine d'airs à danser publiés par lui.

Tout au contraire, l'approche du terrain gallo, *terra incognita*, s'avéra beaucoup plus délicate. Nous dûmes avancer à tâtons, opérer de nombreux sondages sur un territoire d'une superficie équivalente à trois départements, et tenter de dresser le portrait le plus fidèle possible des pratiques chorégraphiques traditionnelles. Sans avoir réalisé un quadrillage systématique du vaste domaine géographique que recouvre la Haute-Bretagne nous avons néanmoins enquêté en profondeur dans le nord de l'Ille-et -Vilaine, sur une large partie des Côtes-d'Armor, dans la quasi totalité du Morbihan gallo et sur une vingtaine de terrains en Loire-Atlantique. Enfin, quelques incursions hors de Bretagne, en Basse-Normandie, Bas-Maine et Bas-Poitou, vinrent consolider notre échantillonnage. Nous souhaitions ainsi, être armés pour délimiter avec plus de précision d'éventuelles aires rythmiques, qui ne correspondent pas nécessairement aux limites historiques et géographiques de notre terrain. Quand bien même la Bretagne constitue un îlot naturel, où peuvent se développer et se conserver des particularismes culturels, les frontières historiques à l'Est ne semblent pas vraiment des frontières culturelles étanches. Cela est vrai pour la langue[4], cela se confirmera sans doute pour le répertoire des airs à danser. Notre ambition étant d'obtenir une quantité d'airs à danser, majoritairement utilisés par les ménétriers, suffisamment grande pour être représentative, nous avons regroupé plus de cinq cents mélodies inédites dans le corpus que nous utilisons pour une exploitation analytique.

**Notes de l'introduction**

1 Rapporté par Emile Leffondré, violoneux à Saint-Jacut-du Mené (22) à propos du biniou Lefoeuvre dans une noce à La Motte vers 1920.

2 Guilcher, 1972: 257 et suiv.

3 Nous distinguons trois degrés de pays dans la typologie des terroirs de Bretagne. Les grands pays sont écrits avec une majuscule : Penthièvre, Poudouvre, Léon, Cornouaille, Trégor, Goëlo, Pays Vannetais, Pays Nantais (au sens le plus large du terme pouvant couvrir une grande partie du département de la Loire-Atlantique). Des guillemets encadrent les pays d'appellation vernaculaire, de dimension moindre que les Pays, et ne correspondant pas obligatoirement à une entité diocésaine, seigneuriale, politique, juridique ou historique quelconque : "Coglais", "Vendelais", "pays de la Mée", "pays de Retz", "Brière", "pays mitao", "Porhoët", "Poher", "pays pourlet", "pays de l'Aven", "pays glazig", "pays rouzig", "pays pagan", "pays fisel", "pays fañch", "Mené", "Clos Poulet", etc. Enfin des zones à caractère économique - présence d'un marché hebdomadaire important - comprenant généralement une petite ville autour de laquelle gravitent les villages alentours. Nous les écrivons en italiques : *pays de Dinan, pays de Fougères, pays de Pontivy, pays de Châteaulin, pays de Châteaubriand*, etc. En ce qui concerne la notion de pays en Basse-Bretagne se référer à Guilcher, Jean-Michel, "Régions et pays de danse en Basse-Bretagne", *Le Monde Alpin et Rhôdanien*, 1981/1, 33-47.

4 Cf. *Atlas linguistique de la Bretagne romane. de l'Anjou et du Maine*, 2 vol. Guillaume, Gabriel et Chaveau, Jean-Paul, CNRS, Paris, 1976-83, 308 et 336.







***Ces deux cartes postales, réalisées sur le vif vers 1905 aux environs de Quimper,*** *présentent deux phases du jabadao, dansé ici par deux couples : la ronde évoluant vers la gauche, et l'échange de cavaliers. Pendant la seconde partie de la danse, les femmes continuent seules leur évolution circulaire tandis que les hommes se déplacent à l'extérieur, vers la droite. Coll. YD.*

## Le Jabadao

*"Je garde le souvenir aigu, incorruptible, d'un jabadao bigouden derrière la palud de Plovan. Le soleil rutilait encore, à demi fondu dans une mer éblouie. Toute un noce, qu'attendaient les chars-à-bancs attelés, se livrait corps et âme à la vieille sorcellerie de la danse. Officiait un sonneur aux paupières vides, la face blême haut levée, ses gros doigts crispés sur une bombarde rafistolée de fil à coudre, dont il tirait, pavillon braqué au ciel, de nerveuses strideurs à nouer les entrailles des vivants, des éclats à remuscler les morts bienheureux. Auprès de lui son compère, tout le corps ramassé autour de son sac à vent, s'enivrait de modulations nasillardes. Et devant eux se déchaînaient en bonds et en voltes des hommes à plastrons brodés de feu, la face vernie de sueur, tourbillonnaient des femmes lourdement enjuponnées, appliquées à l'étrange tâche, la nuque raide et les yeux baissés, un ruban rouge à cocarde piqué derrière l'oreille au lacet de la coiffe. Et si épaisse montait du sol la poussière couleur d'incendie que ces gens semblaient soulevés de terre. Pas une parole, pas un cri, mais on sentait chez eux une étonnante concentration de toutes les forces vitales pour s'assujettir totalement à la primitive magie. Parfois, à la reprise de la bombarde, un des chevaux s'inquiétait dans les brancards, encensait durement de la tête et se délivrait en hennissements brefs. Et tournoyait de plus belle ce grand jabadao des fins de noces, avec ses célébrants passionnés devenus des ombres gesticulantes qu'on aurait pu croire irréelles sans le bruit sourd et régulier que rendait le sol sous cette étroite lueur livide qu'on appelle chez nous "le regret du soleil", la bombarde lâcha brusquement le thème pour s'évader à des hauteurs vertigineuses par une note discordante, tenue à bout de souffle, insupportable à entendre. A peine fut-elle expirée que tout cessa. Le charme s'était rompu. Il y eut une seconde de silence et d'immobilité stupéfaite au creux de laquelle murmura la voix de l'aveugle : "Mat eo" (c'est bien !). Aussitôt ce fut un brouhaha de cris, d'appels et de rires, la ruée vers les chars-à-bancs qui s'ébranlèrent au trot dans le claquement des fouets."*

***Pierre-Jakez Hélias***

# I - Les identifications locales

Plusieurs possibilités s'offraient à nous pour présenter le répertoire à danser. Afin d'en rendre plus aisée l'approche, nous avons opté pour un découpage en fonction de l'usage contemporain qui en est fait (grosso modo de 1970 à 2000). Les critères de classification propres aux ménétriers furent déterminants. Seules les désignations vernaculaires ont été retenues pour le classement des airs qui figureront dans un autre volume. Bien entendu un même air peut circuler d'un répertoire de "pays" à l'autre, et se retrouver habillé à la mode locale pour les besoins de son utilisation. Aussi, n'avons-nous conservé que ceux qui conviennent particulièrement à des répertoires de danse spécifiques, nous réglant sur les remarques de nos informateurs. A partir de ce découpage vernaculaire, nous nous sommes appliqués à alimenter les catégories d'airs en exemples recueillis sur le terrain, tant auprès des ménétriers qu'auprès des danseurs s'accompagnant à la voix. L'accompagnement vocal de la danse jouait encore, jusqu'en 1914, un rôle essentiel dans bien des cas. Une perception globale du répertoire des ménétriers se doit de réserver au chant à danser la place qui lui incombe. Notre position s'avère cependant inconfortable: observateur de faits relevant d'un passé auquel nous ne pouvons accéder directement, nous devons nous contenter du relais qu'est la mémoire de nos informateurs. Un air de *laridé* peut être jugé aujourd'hui acceptable par les danseurs et n'avoir pas été considéré avec autant de faveur par leurs aînés. Nous ne pouvons, par manque de données complètes couvrant un territoire aussi vaste que celui de la Bretagne, rendre compte dans le détail des évolutions dans l'utilisation des airs d'accompagnement pour chaque catégorie de danse. C'est avec le seul matériau d'enquête - permettant de remonter, au plus loin nos informations, au premier quart du XXe siècle - que nous devons compter. Devant la multiplicité des danses, nous avons été contraint d'opérer une sélection, écartant une pléthore de danses mineures, d'importation récente ou d'usage tout à fait secondaire. Par danses mineures, nous entendons les innombrables danses purement récréatives, issues parfois de parties de quadrilles, mais surtout construites à partir des pas fondamentaux de danses par couples de salon de la fin du XIXe siècle : *valses, polkas, mazurkas, scottisches.*

***Bal en plein air à Iffendic,*** *mené par un violoneux vers 1910. L'extrême rareté d'un tel document représentant une scène de danse traditionnelle in situ en Ille-et-Vilaine, en fait toute la valeur. Nous reconnaissons une danse par couple fermé : scottische ou mazurka. Coll. La Bouèze.*

Une figure-jeu, une combinaison de pas sont généralement au départ de la création des danses mineures telles : *la drôlette, la youchka, la paskovia, la parisienne, la varsovienne, la berline, la sirkacienne, la troïka, la circacienne, la hongroise, la dauvergne, la bretonne, la grosse Berthe, la badoise, l'aéroplane, la redowa, le menuet-congo, la brésilienne, la jouga, la miranda, la matelote, la chaloupée, l'anguille, l'hirondelle,* etc.

La distinction entre un groupe ethnique et un autre s'effectue parfois sur le mode de production culturelle que représente la prestation de la danse fondamentale locale. Tout comme le blason populaire inscrit dans la mémoire collective des images d'une signalétique puissante, les caractéristiques gestuelles d'une danse et celles musicales de son accompagnement offrent souvent une possibilité étonnante de discours, tant à l'intérieur du groupe lui-même que vis-à-vis de son entourage immédiat. A l'instar du costume ou du dialecte, les aspects stylistiques de la danse d'une communauté peuvent servir de marqueur de l'origine ethnique. Les danses aux grands pardons, par exemple, n'offrent pas le spectacle d'une immense ronde unique à laquelle tout pèlerin participe volontiers, mais celui de plusieurs groupes de danseurs cloisonnés. En chaque lieu de nos enquêtes, une ou deux danses fondamentales avaient la primauté dans la culture vernaculaire, à défaut de la conserver dans la pratique contemporaine. Mais, dans la société paysanne ancienne, il n'y a pas obligatoirement unité de style entre la prestation des chanteurs et le jeu des ménétriers d'une même région. On ne peut lui attribuer la même valeur de marqueur qu'à la danse, beaucoup plus impérieusement liée, au moins dans ses formes collectives traditionnelles, à la personnalité de base de la collectivité locale. Souvenons-nous de la remarque de Brousmiche : "Les airs de danse sont les mêmes dans tout le département (du Finistère)" (vol.I, p. 67). De même, au début du XX^e^ siècle, les frères Donnio, *sonnoux* de La Motte (22) "quel que soit l'endroit, suivaient la même suite de danse" et ce, à 50 kms à la ronde, c'est-à-dire aussi bien en Haute qu'en Basse-Bretagne (Dastum/4).

Dans l'échantillonnage d'airs à danser que nous proposons, nous ne mentionnons que les mélodies issues de fonds relativement anciens, à savoir remontant au moins au dernier tiers du XIX^e^ siècle. Il convient toutefois d'apporter la nuance suivante : si tel fonds dans son ensemble peut en effet être tenu comme relativement ancien il n'en découle pas que chacune des mélodies qui le composent le soit, au moins dans la forme ou dans le lieu où nous la recueillons aujourd'hui. Le corpus d'airs collectés pendant nos recherches sur le terrain ne comprend pourtant aucun exemple de Basse-Cornouaille, de Léon et du Trégor[1]. Lorsque nous ferons allusion aux répertoires de ces Pays de Basse-Bretagne nous nous apppuierons principalement sur les travaux et recueils publiés de Jean-Michel Guilcher, Alfred Bourgeois et Narcisse Quellien[2].

Nos analyses donnent la primauté à l'exploitation musicologique d'un matériau d'enquête frais. Il comprend l'ensemble des airs à danser, les rondes chantées du Penthièvre, les *avant-deux* de la Haute-Bretagne - principalement dans sa partie septentrionale - les *laridés bas-bretons* et *ridées gallèses*, les *pilé-menus* de Haute-Bretagne, les *dañs tro* de Haute-Cornouaille et différents airs à danser que nous rangeons, faute de mieux, sous le nom d'*airs à danser divers*. Dans cette courte étude, nous le rappelons, seules les danses au pas fondamental ancien sont examinées. L'appellation "ronde chantée" n'entend nullement désigner l'ensemble des danses qui épousent cette forme, mais la danse du fonds ancien local, quand le cas se présente.

## Le répertoire en Basse-Bretagne.

D'après les résultats de l'enquête de J.-M. Guilcher le répertoire chorégraphique traditionnel de Basse-Bretagne est constitué d'un fonds ancien, antérieur au XIX^e^ siècle, auquel s'ajoutent des apports échelonnés "de la fin de l'Ancien Régime à la première guerre mondiale" (1976, 550). L'ensemble du répertoire peut se réduire à deux formes mères et un nombre restreint de pas fondamentaux. Notre perspective ethnomusicologique nous conduit à ne considérer que les pas fondamentaux, dont la rythmique et le mouvement sont déterminants dans l'accompagnement musical qui s'y adjoint. Ces pas obéissent à des formules d'appuis comparables à celles des branles du XVI^e^ siècle. J.-M. Guilcher a, notamment, étudié et tracé les limites géographiques de l'usage des pas fondamentaux de *red an dro*, rebaptisé *gavotenn* à la fin du XVIII^e^ siècle en *pays de Quimper* (gavotte en français), *en dro*, *en hanter dro*, *dañs tro plin* et *dañs Treger*, *dañs Leon*.

La danse cornouaillaise, généralement et improprement appelée *gavotte* en Finistère et que, pour diverses raisons, nous nommons *gavotenn*[3], comprend huit temps d'une seule venue en progression continue vers la gauche. Le pas en usage dans le Morbihan vannetais (*en dro*) présente une formule de deux motifs contrastés de deux temps chacun. En territoire *en dro* existe aussi un autre pas : *en hanter dro*, dont le premier motif de deux temps est suivi d'un second d'un seul temps. Le rapport établi entre *en dro* et *en hanter dro* parait être le même que celui qui existe entre le *branle double* et le *branle simple* à la Renaissance (Arbeau, 1588). Ces deux types d'appui de pas se retrouvent de manière quasi universelle. Nous les avons nous-même observés dans les Balkans, en Sardaigne, dans les îles Ferroe, mais aussi en Amazonie, en Asie Centrale et en Chine. Mentionnons aussi, pour le Morbihan, les *laridés* du Vannetais bretonnant, qui offrent différentes combinaisons de pas sur huit ou six temps, et auxquels nous consacrons une étude comparative avec les *ridées gallèses*. En Côtes d'Armor *dañs tro plin* et *dañs Treger* construites sur un motif de deux fois deux temps sont d'un tempo nettement plus vif qu'*en dro*. En dernier lieu, il convient de signaler un pas, d'usage limité au Haut-Léon (*dañs Leon*), composé de huit temps et où l'on retrouve les caractères à la fois de *dañs tro plin* et de *gavotenn*.

A la lumière de cette capitale recherche sur le répertoire traditionnel des danses populaires en Basse-Bretagne nous avons tenté de donner une définition d'approche des différentes catégories musicales d'accompagnement qui s'y rattachent, nous appuyant sur les commentaires de J.-M. Guilcher qui détaillent le support musical de chaque exemple chorégraphique décrit. Cette riche documentation fut complétée de quelques remarques de Polig Monjarret, formulées dans différentes publications, et dont nous avons pu mesurer la pertinence sur le terrain, ainsi que par nos propres observations faites au cours de recherches plus récentes. Une telle juxtaposition d'éléments ne pourra que très partiellement répondre à des exigences scientifiques rigoureuses. Il paraît impossible d'établir un inventaire exhaustif du répertoire d'airs à danser en Bretagne, durant l'époque qui nous occupe. La spécificité même des pratiques musicales populaires interdit toute réduction à des définitions strictes. Cela se vérifie particulièrement bien dans le domaine du répertoire, dont on sait à quel point il peut être mobile. Nos descriptions des caractères des mélodies accompagnant les pas fondamentaux sont très approximatives et il est illusoire de penser établir définitivement des normes musicales appropriées à chaque répertoire. On l'aura compris, notre objectif se limite donc à une tentative de présentation de l'état des lieux, d'éclairage général sur le corpus musical latent du fonds ancien des airs de danses à la portée des ménétriers bas-bretons, grosso modo entre 1880 et 1940.

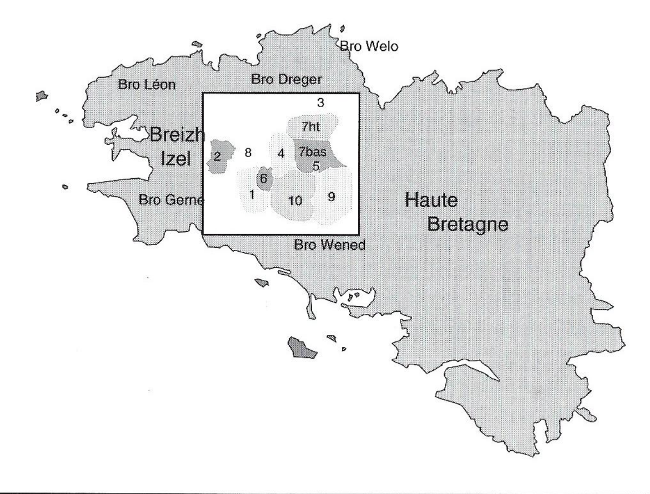
Parmi les terroirs que nous allons passer en revue, il en est une proportion non négligeable où les instruments, et par conséquent les ménétriers, n'ont joué qu'un rôle mineur ou nul, ou ne sont intervenus que tardivement. On dissipera toute ambiguïté en avertissant le lecteur que notre étude du répertoire musical à danser en Bretagne prend en compte toutes ses modes de production.

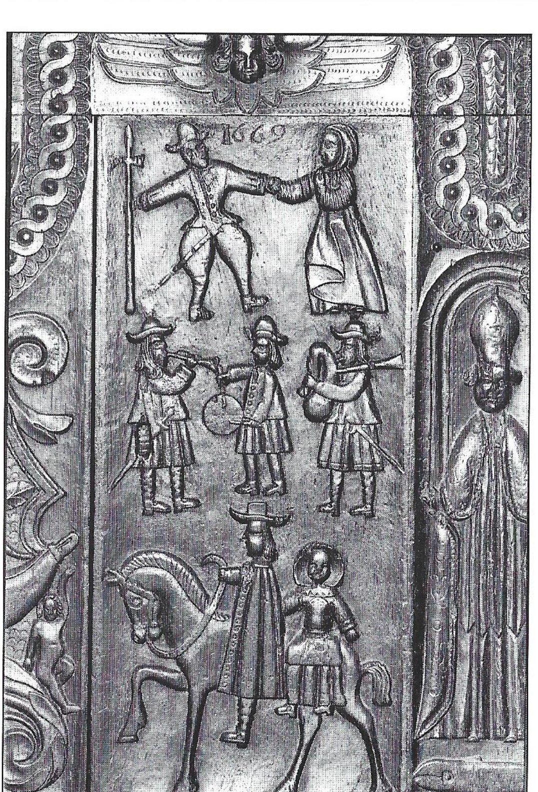
## Les airs de gavotenn.

La *gavotenn* est sans doute le pas fondamental qui généra le plus de variantes, tant sur le plan chorégraphique que sur celui de l'accompagnement musical. Ce mode d'expression appartient totalement aux populations bas-bretonnes et se prêta à l'élaboration de différents styles selon les terroirs. La grande étendue géographique de la pratique de la *gavotenn* n'y est pas étrangère : son domaine couvre une bonne partie du Finistère, pénètre en Morbihan et mord sur les Côtes d'Armor. Que ce soit au sud de Quimper, dans le pays bigouden, au nord de Brest en Bas-Léon, autour de Pontivy au milieu des terres, sur la côte atlantique vers Concarneau et Pont-Aven, ou dans les petites montagnes de la Bretagne intérieure, la *gavotenn* fut la danse la plus pratiquée, à travers laquelle les collectivités villageoises trouvèrent un de leurs vecteurs identitaires les plus forts. Le répertoire musical conserve en Haute-Cornouaille un caractère tout à fait original, dont les traits ne se rencontrent nulle part ailleurs en Bretagne, ni, à notre connaissance, dans d'autres régions françaises. En revanche les sonneurs de Basse Cornouaille surent intégrer, dès le milieu du XIX^e^ siècle, des éléments étrangers - majoritairement d'origine parisienne - qui garantissaient auprès de leur clientèle l'image de marque de musiciens modernistes. Non seulement le pas de la *gavotenn*



***Noce à Kerfantin. Dessin de Lalaisse (XIX^e siècle).*** *Dans son tour de Bretagne pour relever l'éclat des costumes bretons, Lalaisse à su prendre sur le vif quelques scènes de danse. Il nous montre ici une noce dansant la gavotte près de Quimper au milieu du XIX^e siècle. Les sonneurs de biniou et de bombarde sont disposés sur des tonneaux vides. La chaîne mixte des danseurs n'est plus fermée. Une annotation manuscrite du peintre nous précise : « Les femmes tiennent les hommes par un doigt ». Coll. YD.*



***Devant de coffre, daté de 1669.*** *Sur le panneau central de ce riche coffre de chêne (Finistère) est représenté le mariage d'un gentilhomme, qui, après avoir dansé avec sa dame, l'emporte avec lui sur la croupe de son cheval. Les musiciens du bal sont le trio breton traditionnel des XVII^e-XVIIIe et XIX^e siècles : bombarde, tambour, biniou. Remarquez que les sonneurs de l'époque portent l'épée. Coll. Musée départemental breton, Quimper.*

## Les pays du Kreiz Breizh

Légende de la carte p.13

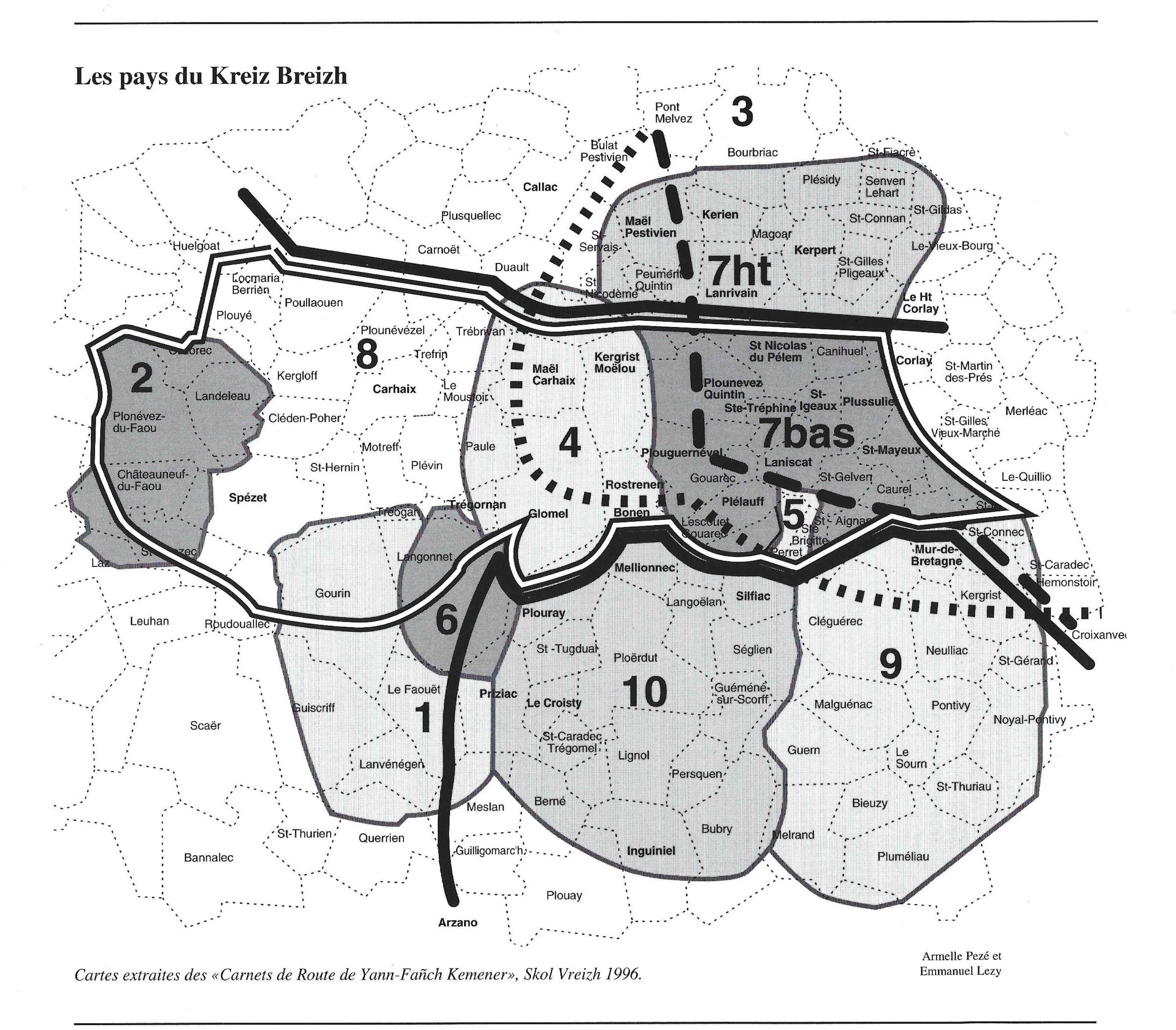
### Une culture vivante

- Limite occidentale de la dañs plin
- Limite orientale de la gavotte
- Les coiffes du groupe de Carhaix
- La mode du Trégor (nord)
- La mode du Vannetais (sud)
- La mode de Haute Cornouaille (centre)

### Limites de pays / bro

| | |
|---|---|
| **1** - Bro Chtou | **2** - Bro Dardoup |
| **3** - Bro Dreger | **4** - Bro Fisel |
| **5** - Bro Kost ar C'hoet | **6** - Bro Moc'hon |
| **7** - Bro Plin / Fañch : haut et bas | **8** - Bro Poher |
| **9** - Bro Pondi | **10** - Bro Pourlet |

## Les pays du Kreiz Breizh




*Cartes extraites des «Carnets de Route de Yann-Fañch Kemener», Skol Vreizh 1996.*

Armelle Pezé et
Emmanuel Lezy

remonte à des temps anciens, vraisemblablement antérieurs à son émergence simultanée avec les branles de la Renaissance, mais la musique d'accompagnement contient des éléments, notamment formels, d'apparence tout aussi ancienne. Faute d'une documentation comparable aux traités de danse du XVIe siècle, le style qui marque les airs de *gavotenn* est impossible à dater. Ce répertoire n'en présente pas moins une grande richesse, tant par la variété des tournures mélodiques, que par leur quantité[4]. Les caractères musicaux originaux de ce répertoire de *gavotenn* ont été façonnés par une pratique fondamentalement vocale. Les sonneurs ont commencé de se l'approprier à une époque peu lointaine et sur une étendue fragmentaire de son domaine. Voici les distinctions majeures que l'on peut, d'ores et déjà, établir entre les répertoires d'airs de *gavotenn* des différents terroirs qui en font l'usage aujourd'hui.

### 1 - *Gavotennoù* en Haute-Cornouaille, ou *dañsou tro Kerne*.

**a) *Gavotenn ar Menez*** (dite "des montagnes").

- Secteur géographique situé autour des Monts d'Arrée et des Montagnes Noires d'où l'appellation "gavotte des montagnes", diffusée par les groupes folkloriques.
- Modèle musical dominant : la technique vocale du *Kan ha diskan*.
- Pas de suites d'airs, hormis quelques enchaînements chez les instrumentistes (accordéon, clarinette, bombarde).
- Distinction locale entre les *tons simples*, toujours utilisés pour la première danse (*tamm kenta*) de la suite réglée, et les *tons doubles* qui succèdent au *tamm kreiz* central et terminent la suite réglée tripartite. (L'expression *ton double* est d'un usage courant. J.-M. Guilcher lui préfère cependant celle de *ton long*).
- Subdivision du temps incertaine, mais à tendance ternaire du fait du tempo élevé, fréquente chez les chanteurs, quasi constante chez les sonneurs.
- Tempo de ♩. = 172 à 184. (Monjarret descend même jusqu'à 140).

**b) *Dañs fisel***

- Secteur géographique du *pays fisel*, Côtes d'Armor (entre le "pays des Montagnes" et le "pays *fanch*", correspond à un territoire autour de Maël-Carhaix).
- Mêmes caractéristiques musicales que celles des *gavotennoù ar menez*.
- Tempo de ♩. = 184 à 198.

**c) *Dañs tro* en pays "Kost ar C'hoet".**

- Secteur géographique réduit à quatre communes, aux abords ouest de la forêt de Quénécan, d'où l'appellation littéralement "près du bois".
- Pratique du *Kan ha diskan*, mais interventions très fréquentes de l'instrument (biniou-bombarde, clarinette, accordéon).
- Caractéristiques musicales des *gavotennoù pourlet* (voir plus loin) avec moins de "suites d'airs", mais une nette préférence pour les *tons doubles*, dont la structure en deux parties de 16 temps se différencie de la majorité des autres *tons doubles* dans ce secteur.
- Répertoire thématique musical souvent imprégné de celui du *pays fisel* voisin, mais adapté en rythmes de subdivision du temps à tendance binaire (en mesure 4/4).
- Tempo ♩. = 180 à 190. Là encore Monjarret note 140.

### 2 - *Gavotennoù* en Basse-Cornouaille.[5]

- Secteur géographique très vaste, couvrant les *pays de l'Aven, glazig, rouzig*[6], *bigouden*, Cap Sizun et de la presqu'île de Crozon.
- Moyen principal de production de l'accompagnement musical : le couple biniou-bombarde (à l'exception du Cap Sizun et de certains lieux de la presqu'île de Crozon où le chant à répons domine encore en 1900). A partir de 1900 l'accordéon s'implante partout, y compris dans les *pays* de forte tradition instrumentale.

• Peu d'airs (presque toujours des *tons simples*) sont joués isolément ; les sonneurs leur préfèrent presque systématiquement des "suites" pouvant atteindre une quinzaine d'airs mis bout à bout ; absence quasi totale de *tons doubles* (quelques rares sonneurs de Basse-Cornouaille, comme Lanig Guéguen, en connaissent). On constate une forte pénétration d'*airs français* de la seconde moitié du XIXe siècle dans le répertoire contemporain. La structure de ces *tons simples* instrumentaux diffère de celle des tons simples chantés. Ces derniers connaissent deux parties de huit temps, reprises chacune. La fin de la première partie est toujours suspensive, celle de la seconde est conclusive. Ceci peut se résumer de la façon suivante : A (8s+8s), B (8c+8c). Les *tons simples* instrumentaux, ou instrumentalisés, suivent un schéma métrique semblable, mais l'organisation interne donne plus d'autonomie à chaque partie. En effet, le balancement suspensif-conclusif, entre les deux parties du *ton simple* chanté, disparaît au profit d'une alternance plus serrée : A (8s+8c), B(8s+8c). Cette relative autonomie de chaque partie des *tons simples* instrumentaux permet au sonneur de composer sa propre suite en utilisant des éléments de tons simples divers, chaque partie étant elle-même indépendante, grâce à son dernier temps conclusif.




***Au Huelgoat (29) la ronde**, dite dañs tro, reste, dans les années 1930, la danse nuptiale principale. A l'occasion d'une noce, on fait venir les binious, ici assis au pied de la colonne centrale. Remarquez comment se tiennent les danseurs, non pas bras dessus-bras dessous, mais main dans la main. Il peut s'agir de la dernière gavotte de la suite tripartite caractéristique des Monts d'Arrée ou d'une gavotte à figure (podou fer, jigoldenn, ...). Coll. YD.*

- Subdivision du temps toujours binaire, à l'exception des confins de la Haute-Cornouaille[7].
- Tempo peu animé aujourd'hui, (sauf dans la région de Scaër-Bannalec influencée par les Pourlet), oscillant autour de ♩. = 120.
- Vu l'étendue du terroir rythmico-mélodique, des distinctions subtiles sont à établir entre les micro-pays (*Porzay* et autres cités plus haut). Les *pays*, dits *Bidar* et *Dardoup*, qui se rattachent au terroir "montagne", semblent passablement contaminés par les terroirs voisins de Basse-Cornouaille, en particulier après 1900.

### 3 - *Gavotenn* en Morbihan.

- Secteur géographique comprenant le "pays pourlet", autour de Guémené-sur-Scorff, et le *pays de Pontivy*, où la *gavotenn* locale porte le nom de *laridé*, ce qui explique le choix de J.-M. Guilcher pour une expression mixte : *laridé-gavotte.*
- Pas, ou peu, de *Kan ha diskan* à la fin du XIXe siècle, mais chant à répons et instrumentistes : biniou-bombarde principalement, épisodiquement violon (Noyal-Pontivy, Cléguérec, ...), beaucoup d'accordéon depuis 1900 et surtout après la Première Guerre Mondiale.
- Coexistence de "suites d'airs" et d'airs isolés.
- Distinction entre les *tons simples*, largement majoritaires, et les *tons doubles*. Tout comme en Basse-Cornouaille, la pratique instrumentale des *tons simples* semble en avoir modifié les structures internes.
- Subdivision du temps exclusivement binaire (4/4) ; accentuation particulièrement marquée sur le septième temps, en "pays pourlet", qui correspondrait, dit-on, à un saut facultatif des danseurs.
- Tempo plus vif qu'en Basse-Cornouaille : ♩= 156 environ pour le "pays pourlet" et pouvant atteindre 184 en *pays de Pontivy.*

### 4 - *Gavotenn* en Trégor.

- Secteur géographique limité au sud du Trégor en contact avec la Haute-Cornouaille d'où son appellation de *dañs Kernew* ou *dañs tro Kerne* (danse de Cornouaille).
- Mêmes caractéristiques musicales que les *gavotennoù ar menez,* dont elles sont issues, mais avec un style moins nerveux.
- Tempo plutôt lent, variant de ♩. = 128 à 136.
- accompagnement vocal (*kan ha diskan*) et instrumental (clarinette, accordéon, biniou-bombarde). Les modèles viennent tous de la Haute-Cornouaille.

### 5 - *Gavotenn* en Léon.

- Secteur géographique limité à une zone peu étendue, au nord-ouest de Brest, dite du Bas-Léon.
- pas de *kan ha diskan* mais chant à répons, ou instrument : violon, accordéon, exceptionnellement vielle ou clarinette.
- Pas de "suite d'airs" ; pas de *tons doubles*, ce qui ne veut pas dire que tous les airs soient des *tons simples*, certains ayant d'autres origines, notamment françaises.
- Subdivision du temps binaire (en mesure 4/4).
- Tempo approximatif ♩= 132.

### *Dañs Leon.*
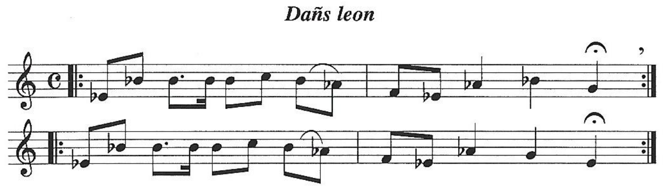
A ce jour, le répertoire d'airs de *dañs Leon* - parfois nommée *piler lann* (pileur d'ajonc) et beaucoup plus rarement *dañs a-benn* (danse face à face) - est des plus réduits ; ces *gavotennoù*, essentiellement chantées, n'ont fait l'objet d'aucune collecte importante. Nous ne disposons donc que d'une documentation très pauvre, composée de notes éparses, glanées auprès d'observateurs divers. J.-M. Guilcher (1976, 406) nous donne quatre exemples "parmi ceux (...) le plus souvent entendus". Polig Monjarret en livre une trentaine d'où ressortent quelques variantes d'un même air. De notre côté, notre courte prospection n'a rien révélé d'original. Au bout du compte très peu de choses. La tradition de *dañs Leon*, pour ainsi dire disparue, ne peut souffrir la comparaison des terroirs cornouaillais et vannetais. Nous sommes redevables des remarques très générales qui suivent à Jean-Michel Guilcher, qui a accepté de nous éclairer sur cette question.

- Secteur géographique comprenant la partie sud du Haut-Léon, ce qui correspond approximativement au triangle : Landerneau / Landivisiau / Plounéour-Menez.
- Accompagnement musical exclusivement vocal : soliste (homme ou femme) alternant avec chœur[8].
- Structure formelle prédominante semblable à celle des *tons simples* de Haute-Cornouaille. Deux motifs de quatre temps se suivent, avec un resserrement rythmique assez net dans le second.
- Subdivision du temps toujours binaire ; pas ou peu de monnayage rythmique.
- Tempo oscillant autour de ♩ = 108. La formule la plus courante est :



Les phrases peuvent être régulières sur huit temps ou comporter un prolongement d'un temps sur le huitième temps, souvent transcrit à tort par un cinquième temps. Ce repos en fin de chaque phrase, fréquent mais non systématique dans les airs de *dañs Leon* est parfois amené par un affaiblissement rythmique dû à une succession de deux, voire trois noires, dont l'effet casse le mouvement et sépare très nettement chaque séquence de huit temps l'une de l'autre :

**Dañs leon**



Ce qui est constant, c'est l'articulation de la phrase en deux motifs gestuels, dont le premier est progressif et le second statique. Dans le second motif, le geste, suivant la variante motrice adoptée, se fait très étroit ou très ample, et le monnayage rythmique des durées musicales varie à proportion.

### *Dañs tro plin, dañs Treger.*

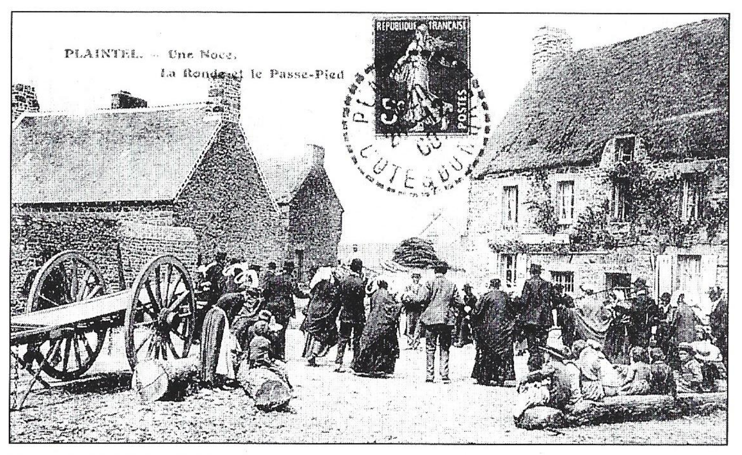
Ce répertoire apparaît comme assez composite. Il semble que les danseurs de *dañs tro plin* aient puisé à la fois dans le fonds des "tons" de la *gavotenn* chantée et dans celui des très nombreuses chansons françaises du pays gallo tout proche. A ce propos J.-M. Guilcher (1976, 379) cite le cas d'un timbre qu'il a rencontré de part et d'autre de la limite linguistique. Nous avons, à notre tour, constaté à plusieurs reprises ce phénomène d'utilisations variées d'un même timbre dans cette partie des Côtes d'Armor. La pratique du *kan ha diskan* reste, aujourd'hui encore, assez vivace en *pays fañch.* Les similitudes entre bon nombre de "tons" de *dañs tro plin* et ceux de *dañs fisel* ou *gavotenn ar menez* nous ont poussé à mener une étude toute spéciale que nous présentons en volume III. Bornons-nous, pour l'instant, à rappeler les principaux caractères musicaux de ce répertoire.

- Secteur géographique compris à l'intérieur du triangle Guingamp / Carhaix / Pontivy (15 kms au sud de Guingamp, 10 kms à l'est de Carhaix et 20 kms au nord de Pontivy).
- Modèle musical dominant : la technique vocale du *kan ha diskan.* Forte implantation de clarinettistes, au jeu de couple original.
- Présence, lors de nos enquêtes, de *tons simples* et de *tons* dits *doubles,* sans distinction apparente dans l'usage, en particulier chez les clarinettistes. Nous verrons dans le volume III comment s'organisent ces *tons* dits *doubles*. Une plus grande rigueur dans leur ordonnance semble avoir eu cours durant la jeunesse de nos informateurs, c'est-à-dire avant 1930.
- Subdivision du temps presqu'exclusivement binaire (mesure à 2/4), mais avec, là encore, de nombreux contre-exemples. Il n'est d'ailleurs pas rare que, dans une même prestation, un chanteur ou un musicien passe du binaire au ternaire et inversement. L'inventivité de chacun autorisant l'introduction de triolets, ou de tournures mélodiques faisant appel à une subdivision plutôt ternaire, il semble qu'il soit péremptoire d'avancer quelque règle rythmique en la matière. N'a-t-on pas entendu des chanteurs ou sonneurs intervenant alternativement chacun dans un système rythmique différent ? L'essentiel dans l'accompagnement de la danse réside dans l'accentuation des temps, correspondant aux appuis de pas, et dans la dynamique d'un tempo continuellement relancé.
- Tempo autour de ♩ = 160.

***Passepied* et *pachpi*.**

Mentionné dès le XVIe siècle, le *passepied* paraît avoir été connu simultanément dans les milieux populaires et aristocratiques bretons jusqu'au XVIIIe siècle[9]. Aujourd'hui, et depuis longtemps, cette danse ne subsiste plus que dans le répertoire traditionnel de quelques "pays" de Haute- et de Basse-Bretagne. J.-M. Guilcher (1976, 451-468) ne l'a rencontrée que dans la partie ouest du Trégor et en Haute-Cornouaille. En Penthièvre nous avons pu assister à quelques démonstrations de *passepied*, ainsi encore dénommé dans la zone à l'intérieur d'un triangle Moncontour / Uzel / Ploufragan, Côtes d'Armor. Connu uniquement sous forme de ronde, le *passepied* gallo fait partie intégrante de la suite réglée : *ronde, bal, passepied*. Notons toutefois que le secteur méridional des Côtes d'Armor gallèses, d'Uzel à Loudéac, place le *passepied* en quatrième position : *rond, baleu, rond, passepied*, localement nommé *riquegnée* ou *herqueniée* . Plus à l'est, le *passepied* est inconnu, aussi bien dans les documents écrits que dans la mémoire des informateurs interrogés. Dans son évocation de la suite traditionnelle à Merdrignac, R. de Kermené ne mentionne d'ailleurs que le *rond, le bal et la contredanse*[10]. Au sud de Loudéac, le *passepied* avait déjà laissé place à la *gigouillette* chez les danseurs s'accompagnant à la voix lors de nos enquêtes (Le Cambout). Nous n'en avons trouvé aucune trace en Morbihan. Par contre, les *avant-deux* d'Ille-et-Vilaine présentent un pas que nous sommes tenté de rapprocher de certaines versions de *passepied* en Penthièvre.

Les *passepieds*, *pachpi* en breton, se présentent généralement sous la forme d'une ronde dont l'évolution, toujours dans le sens des aiguilles d'une montre, comprend deux phases très distinctes[11]. La première n'est autre qu'une promenade usant d'un pas de marche ou galop latéral, tandis que la seconde demande aux danseurs l'exécution sur place d'un pas, dont la durée correspond à un motif musical de quatre temps, répété quatre fois[12]. Cette alternance entre une première partie de déplacement rapide sans être trop épuisant et une seconde, plus éprouvante pour le danseur avec notamment des sauts sur place, caractérise la structure chorégraphique générale du *passepied* et peut se repérer dans son accompagnement musical.



***Passepied* à *Plaintel*** *(22) mené par un vielleux, coiffé d'un canotier au centre de la ronde. Ce très beau document présente une noce en costume du Penthièvre vers 1904. Pas de badaud, on danse entre soi sur une discrète place du bourg. Coll. Yves Castel.*

Comme l'observait déjà Quellien en 1889, le répertoire musical de cette danse est peu fourni. Sur les vingt-sept airs de danse que contient son recueil, cinq sont donnés comme airs de *passe-pied*. Rappelons que l'auteur, natif de La Roche-Derrien, enquêta essentiellement en Trégor et en Haute-Cornouaille. Ces airs ne semblent pas se rattacher à un type bien particulier. Ils sont notés en 2/4 et comprennent tous seize mesures, divisées en deux fois huit parfaitement distinctes[13]. J.-M. Guilcher (p.465) constate qu'en Trégor des airs peuvent servir à la fois "au *passepied*, au *bal*, voire aussi à la *dérobée* et à la polka piquée". Il en va également ainsi en Penthièvre. Dès lors, on ne doit pas s'étonner de rencontrer des airs aussi bien en 2/4 qu'en 6/8. De même, la structure chorégraphique en deux parties A-B, de chacune seize mesures à deux temps, n'est-elle pas toujours rigoureusement identique dans l'accompagnement musical. Les dix airs de *riquegnées* recueillis en "pays de Loudéac" par Alan Le Noac'h et Marc Le Bris sont notés en proportion de 50 % en 2/4 et 50 % en 6/8[14]. Si la partie B est toujours de huit mesures (sauf I.23), la partie A ne l'est que dans la moitié des cas. Pour le

reste, les airs comprennent une partie A1 de quatre ou huit mesures et une partie intermédiaire A2 reprise, de deux ou quatre mesures.

C'est donc la partie mélodique B, correspondant à la phase la plus importante pour le pas, qui sert de repère aux danseurs. Dans le cas d'un accompagnement vocal, le refrain de la chanson est toujours situé en B. Il est d'ailleurs marqué par un accent, au début de chaque formule de quatre temps, qui coïncide avec le saut des danseurs. Nos observations sur l'interprétation des airs à danser le *passepied,* entendus entre Saint-Brieuc et Plouguenast, aboutissent aux mêmes remarques. Sur la quinzaine de mélodies, chantées et sonnées à la vielle, que nous avons recueillies, les proportions de 6/8 et 2/4, ainsi que le pourcentage des formes utilisées, sont comparables à celles du corpus Le Noac'h-Le Bris.

**Caractéristiques musicales du *passepied.***

- secteur géographique : Haute-Cornouaille, Trégor morlaisien, Penthièvre.
- mode d'accompagnement : vocal ou instrumental.
- *Kan ha diskan* en Haute-Cornouaille, chant à répons en Penthièvre (souvent de brèves chansons en Haute- et Basse-Bretagne).
- structure bipartite (A-B) de deux fois huit temps avec reprises : A (8tps)- A (8tps)- B (8tps)- B (8tps).
- insertion occasionnelle d'une partie intermédiaire entre A et B.
- partie B construite sur des motifs de quatre temps, dont le premier est toujours très accentué.
- subdivision du temps : binaire (2/4) ou ternaire (6/8).
- tempo ♩= 125 à 140.

***Tour* et *en dro.***

En Haute-Bretagne le mot *tour* désigne au moins deux danses de forme identique (chaîne fermée mixte), mais de pas très différent. Au nord, en Penthièvre, c'est un pas de branle, que l'on pourrait rapprocher de l'ancien branle du Poitou. Les groupes folkloriques l'appelent *rond de Loudéac.* Nous préférons l'expression plus générale de *rond du Penthièvre.* A Ploeuc-sur-Lié, par exemple, on parle de *tour* pour désigner cette danse. Du fait qu'elle se déplace vers la gauche, on lui oppose le *tour su' l'dret* (tour sur la droite), que nous allons voir plus loin.

Au sud, limité aujourd'hui au pays de Questembert, le *tour* désigne une ronde assez proche de *en dro*, en Basse-Bretagne, et apparentée à l'ancien branle double. Comme ce dernier, qui connaît un pendant, le branle simple, il existe le *demi-tour*, très proche de *en hanter-dro.*

Sans doute parce que le domaine bas-breton *en dro* est beaucoup moins étendu que celui de la *gavotenn*, les différences stylistiques musicales, selon les "pays", sont assez peu sensibles. La tradition chorégraphique s'est affaiblie tôt et les moyens manquent désormais - et depuis longtemps - de mesurer une variation géographique ancienne qui put être importante. Les airs pour danser *en dro*, qu'ils soient du *pays de Vannes*, *de Baud* ou *de Lorient*, conviennent aussi bien à un terroir qu'à un autre, sans subir de modification importante. Par ailleurs, le pas d'*en dro* ne présente pas de grande originalité de structure rythmique, et l'on pourrait aisément confondre celle-ci avec la structure générale des airs de *polka* ou de *scottische*. Aussi, n'est-il pas étonnant qu'une assez grande quantité de mélodies, chantées ou sonnées pour accompagner *en dro*, puisent leur origine dans le vaste fonds de chansons populaires françaises. Déjà, le chanoine Mahé relevait ces emprunts bretons à des répertoires "étrangers", et l'on peut lire dans son manuscrit, entrepris dès la fin du XVIIIe siècle, différentes notes personnelles afférentes aux timbres transcrits : "air suspect", "étranger", "non breton". De surcroît, comme le fait remarquer J.-M. Guilcher, nous pouvons reconnaître, derrière la patine bretonne de certains airs du manuscrit Mahé, bon nombre d'exemples, dont le modèle français ne fait aucun doute, et qui échappèrent néanmoins à la vigilance de leur collecteur[15]. La rythmique du pas d'*en-dro,* de deux périodes de deux temps, favorise la cohérence entre le geste et l'accompagnement musical. Certains airs du manuscrit Mahé sont d'emblée reconnaissables, et leur cachet propre apparaît déjà, en dépit d'un bâtonnage souvent décalé d'un temps. D'autres, bien qu'utilisés couramment de nos jours par les danseurs, nous semblent beaucoup plus éloignés du geste.

L'ensemble des airs à danser *en dro* recueillis à ce jour comprend à la fois des mélodies suggestives, dont la dynamique adhère sans conteste au mouvement, et des mélodies grossièrement adaptées. Une perspective diachronique du répertoire des airs d'*en dro* nous conduirait à penser que celles-là seraient plus anciennes que celles-ci [16].

**Caractères musicaux des airs à danser *tour* et *en dro*.**

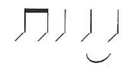
- Secteur géographique compris entre le pays de Questembert, à l'est, et une ligne fictive qui irait de l'embouchure de la Laïta à Josselin, Morbihan.
- Pas de *kan ha diskan* mais chant à répons, couple biniou-bombarde, accordéon, exceptionnellement violon.
- Composition en courts motifs mélodiques, généralement sur quatre temps, et s'opposant deux à deux ; structure établie sur un multiple de ces deux motifs.
- Formes bipartites courtes (A : 8tps x 2, B : 8tps x 2), longues (A : 8tps x 2, B : 16tps x 2), ou variables bi- et tripartites.
- Subdivision du temps toujours binaire (mesure à 4/4 ou 2+2/4).
- Rythmique caractéristique utilisant diverses formules monnayables.
- Présence de la cellule rythmique originale : ♬♪
- Tempo entre ♩ = 92 et ♩ = 108.

***En hanter dro* et *demi tour*.**

- Secteur géographique identique à celui d'*en dro* avec une perte d'importance à mesure que l'on se déplace d'est en ouest.
- Même mode d'accompagnement qu'*en dro*.
- Répertoire très pauvre quantitativement (dix exemples livrés par J.-M. Guilcher).
- Structure basée sur le multiple d'un motif de trois temps se divisant en deux cellules : la première de deux temps, la seconde d'un temps.
- Mêmes caractéristiques rythmiques et de tempo qu'*en dro*.

En Morbihan gallo, le pas d'*en dro* se retrouve dans des rondes chantées qui connaissent deux formes principales. L'une se présente comme une série de variantes très proches de celles d'*en dro* en Basse-Bretagne, et se rencontre dans la région de Questembert-Muzillac jusqu'à la rive droite de la Vilaine, en aval de Redon. Diverses appellations vernaculaires la désignent : le *rond*, le *drou*, le *draou*, le *tour*[17]. L'autre danse, du nom de *pilé-menu*, ou *guédillée*, au tempo plus vif, ne comporte pas de mouvements de bras. Les danseurs ne se tiennent pas par le doigt mais bras dessus bras dessous. La ronde, est de ce fait, plus concentrée.

Les landes de Lanvaux semblent marquer une frontière au sud. Bien que le répertoire de chants à danser le *pilé-menu* soit connu dans une bande orientale en arc de cercle, allant de Rochefort-en-Terre à Guer en passant par Pipriac, et jusqu'à Maure-de-Bretagne, l'aire de pratique contemporaine du *pilé-menu* ne dépasse pas aujourd'hui une ligne Les Fougerets / Mauron, sur la période 1900-1950. Il n'y a donc pas de concurrence entre le *tour* et le *pilé menu*. En revanche, certaines variantes d'appui de pas de *pilé menu* pourraient le faire confondre avec une autre ronde gallèse. On serait très tenté de reconnaître, dans l'exemple de *pilé menu* qui suit, le *rond du Penthièvre* tel que nous l'avons observé à Plessala :



Il n'est pas invraisemblable non plus que *pilé menu* et *rond du Penthièvre* aient eu quelque échange dans la partie nord du vannetais gallo, ce qui expliquerait ce phénomène d'emprunt ou de modification de pas du *pilé menu* dansé à Saint-Martin-sur-Oust, phénomène confirmé dans les rapports étroits qui unissent les répertoires vocaux d'accompagnement[18]. Le modèle initial du pas de *pilé menu*, quelles qu'en soient les variantes encore observables aujourd'hui, nous paraît néanmoins venir du *tour* ou *en dro*. Témoins ces pas de *pilé menu*, l'un noté à Guillac, l'autre filmé à Taupont, deux localités nettement plus au nord, et donc plus proches géographiquement du pas de *rond du Penthièvre,* que ne l'est Saint-Martin-sur-Oust :

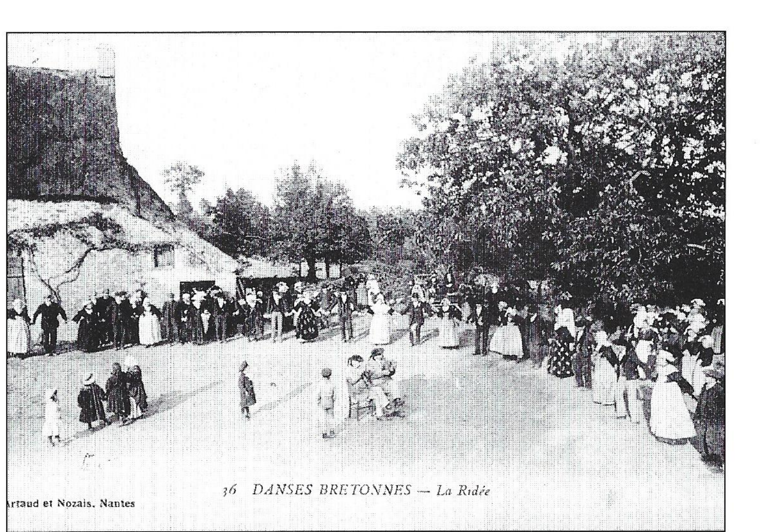


G-d G D-g D

En Haute-Bretagne, le Morbihan connut, de ce fait, une pratique importante du pas *en dro*, soit dans une forme très proche de l'exemple bas-breton, avec notamment des mouvements de bras très comparables, soit dans une adaptation locale où le tempérament gallo s'exprime avec plus de vivacité. La première forme s'épanouit sur la côte, avec peut-être une présence plus ancienne à l'est de la Vilaine[19], tandis que la seconde, au nord des Landes de Lanvaux, est en contact direct avec le Penthièvre.

**Laridés et ridées.**

L'aspect extérieur des *laridés, danses à laridé* ou tout simplement *ridées*, selon les appellations locales, est avant tout celui de rondes au mouvement énergique des bras. On rencontre aujourd'hui ces danses sur une partie importante du Morbihan, tant gallo que bretonnant. Leur histoire semble pourtant sensiblement différente, de part et d'autre de la limite linguistique. Le foyer à partir duquel se propage la mode du *laridé* en Basse-Bretagne se situe en *Pays de Pontivy,* où le pas est une variante de *gavotenn*. Cette danse connût, au cours du XIXe siècle, une extension du nord vers le sud dans le secteur oriental du Morbihan bretonnant[20]. Au voisinage immédiat de la source pontivyenne, le modèle de la *gavotenn* est encore décelable dans le pas des *laridés*. Dès qu'on s'en éloigne, on se trouve en présence d'un pas en huit temps, produit d'élaborations locales à partir d'un matériau qui devait initialement quelque chose à l'imitation du pas de *gavotenn*, mais entra en interférence avec un autre (*en hanter-dro*).




***Grande noce morbihannaise*** *(environs d'Auray, vers 1905) dansant en dro, ou plus probablement laridé. De telles scènes sont très courantes en Morbihan entre 1900 et 1914. Un film muet, noir et blanc, fut tourné en 1908 dans une noce à Landévant (56) par la société Pathé . Coll. YD.*

La structure *gavotenn* n'y est plus reconnaissable. Les *laridés* du Vannetais bretonnant, et particulièrement des régions littorales, tirent tous leur origine d'un ajustement entre la danse à huit temps, de type *gavotenn*, imitée de la Cornouaille, en passant par le pays de Pontivy, et la danse locale ancienne à six temps, de type *branle simple*. De chaque côté de l'axe Pontivy / Baud / Pluvigner / Auray, le pas résista à l'attraction des formules à huit temps et conserva celui d'*en hanter-dro*, seul le mouvement des bras étant retenu. Trois types de *laridés* se rencontrent donc dans l'ensemble de ces terroirs constituant une partie importante du Pays Vannetais :

- Les *laridés pontivyens,* au pas de *gavotenn* à huit temps.
- Les *laridés bas-bretons à huit temps*, dont le pas sur le littoral n'est plus qu'un ancien pas d'*en hanter-dro,* auquel deux appuis furent ajoutés pour constituer une formule de huit temps.
- Les *laridés bas-bretons à six temps* autour de Vannes, à l'est, et de Lorient, à l'ouest.

Peu de travaux ont été publiés au sujet des *ridées* de Haute-Bretagne. Les écrits des folkloristes de la fin du XIXe siècle mentionnent l'existence de ces danses en Morbihan gallo mais ne donnent aucune précision quant à leur pas[21]. Tout au plus, apprend-on qu'il s'agit de rondes chantées pouvant réunir plusieurs centaines de personnes, à l'occasion des danses de mariage en particulier. La carte postale des années 1900-1910 fournit également quelques renseignements à ce sujet[22]. Si ce type de documentation ne peut être mis à contribution, en matière de pas,

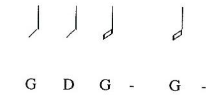
qu'avec une extrême prudence, et après critique de la source, il permet néanmoins de se faire une idée générale aussi bien sur la forme que sur quelques cadres et lieux de pratique. D'après la trentaine de documents photographiques dont nous disposons, localisés autour de Josselin, Ploërmel et Questembert principalement, il semble n'y avoir que peu de cohésion dans le pas des danseurs. Contrairement aux *ronds du Penthièvre* et *tours su' l'dret'*, les *ridées* donnent l'impression d'un manque d'unité gestuelle ; seule la disposition des bras paraît, par endroits d'une même chaîne, unir les danseurs[23].

En conséquence, l'essentiel de notre documentation repose sur des enquêtes personnelles qui nous permirent d'assister à maintes reprises à des prestations de danseurs dans toute la partie orientale du département du Morbihan. Ces enquêtes furent facilitées par une pratique relativement vivace de ces danses, notamment dans les clubs de personnes âgées. Il va sans dire que, hors de leur contexte naturel, de telles démonstrations ne peuvent amener que des remarques d'ordre général[24]. Pourtant, le terrain vannetais gallo s'avéra des plus féconds dans notre moisson d'airs à danser du fonds ancien du répertoire. En 1980 la *ridée* était encore assez spontanément pratiquée dans les noces de campagne autour de Josselin et Ploërmel, et tendait à perdre de l'importance à mesure que l'on se rapprochait de Redon, malgré la subsistance de quelques foyers (Pluherlin, Saint-Vincent-sur-Oust,...). C'est la ronde communautaire par excellence. Chacun y participe, quelle que soit sa compétence. Le spectacle de telles rondes désordonnées n'a rien de semblable avec la gravité et l'aplomb du pas des danseurs de *gavotenn* en Haute-Cornouaille, par exemple. En Pays Vannetais gallo, le ton est à la plaisanterie, voire à la grivoiserie. L'essentiel est de prendre part à la ronde. Le chant, dans sa forme courte de "dizaines", occupe une place prépondérante ; c'est le support musical obligé de la *ridée* (lorsqu'un ménétrier mène la ronde, il est fréquent qu'il chante simultanément). En tout état de cause, les danseurs eux-mêmes reprennent en choeur les refrains, y apportant parfois des nuances circonstancielles, datées, localisées, personnifiées. Malgré une certaine anarchie dans le pas des danseurs âgés d'aujourd'hui, on constate une unité motrice des bras, balancés en un mouvement puissant et précis, à deux variantes principales, l'une à six temps, l'autre à huit. Cette distinction, comparable à celle déjà faite en Basse-Bretagne, s'applique également au pas des danseurs confirmés. Nous avons pu ainsi tracer approximativement les contours de deux grandes zones de pas fondamentaux.

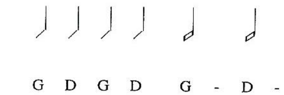
En Haute-Bretagne, d'où les termes de *laridé* ou la *ridée* sont peut-être originaires (on pense aux formules chantées du fonds traditionnel francophone *laridon, laridondaine, ride la don don,* etc.), les *ridées à six temps* sont majoritaires. Tout comme pour les *laridés bas-bretons à six temps,* le pas est issu d'une ronde ancienne apparentée à *en hanter-dro*. L'aire de diffusion actuelle des *ridées gallèses à six temps,* s'étend de la limite linguistique à un tracé qui va des abords de l'embouchure de la Vilaine à Campénéac à l'est de Ploërmel en passant par Redon[25]. A l'est du Ninian, un affluent de l'Oust qui coule entre Josselin et Ploërmel, la *ridée* se danse, en 1980, sur un appui de pas de six temps. A l'ouest de cette rivière, et jusqu'à la limite linguistique, le pas est construit sur huit temps[26]. Ces *ridées à huit temps* ne se rencontrent donc qu'au nord-ouest de la partie gallèse du Morbihan, ce qui correspond approximativement au *pays de Josselin*. Leur pas fait penser à un étirement sur huit temps du pas des *ridées à six temps*. La proximité de ce terroir avec celui de *gavotenn* pourrait expliquer cette mutation du pas de six vers huit temps.

Entre Mauron et Rohan, les interpénétrations de *ridées* vers le nord, et de *ronds du Penthièvre* vers le sud, constituent une zone meuble d'une quinzaine de kilomètres où les deux pas coexistent. Deux familles de *ridées* se dansent donc aujourd'hui dans la partie gallèse du Morbihan :

- Les *ridées à six temps,* au pas apparenté à celui d'*en hanter-dro* :




- Les *ridées à huit temps* au pas semblable à celui des *ridées à six temps* mais dans lequel deux temps supplémentaires sont venus se glisser. La formule initiale devenant :



A la différence des autres danses du fonds ancien breton, les airs d'accompagnement des *ridées* et *laridés* ne semblent pas connaître de répertoire spécifique, dont nous pourrions définir clairement les caractères rythmico-mélodiques en rapport étroit avec le mouvement de la danse. La forte originalité des *ridées* et *laridés* d'aujourd'hui réside dans une structure du pas n'impliquant pas nécessairement une structure musicale correspondante. Il est fréquent de rencontrer de nos jours des accordéonistes routiniers, d'une génération largement postérieure à celle qui vit venir les premiers *laridés*, s'accommoder d'airs à huit temps pour accompagner des danses à six temps. L'usage de mélodies à huit temps pour des *laridés* ou des *ridées* à six temps ne semble absolument pas avoir contrarié les danseurs. Dans ce cas précis, la tradition chorégraphique se révéla plus forte que les exigences musicales. Malgré cette absence d'empreinte profonde du geste sur la musique, nous pouvons tenter de dégager certains aspects musicaux liés à des phénomènes divers qu'il nous paraît intéressant d'étudier. Il reste vraisemblable que la musique porte encore la trace d'un mouvement auquel elle a été associée, mais ce pourrait être un autre que celui qu'elle accompagne aujourd'hui.

En règle générale, les airs de *laridés* et *ridées* sont de mesure de subdivision du temps binaire (4/4 et mesures composées). Comme nous allons le voir plus loin, les danseurs s'accomodent également d'airs aux mesures très fluctuantes. S'il est fréquent que les variantes gallèses et bas-bretonnes à six temps, soient accompagnées de mélodies à huit temps, l'inverse n'a pas été constaté sur le terrain. Il faut bien dire que le répertoire fourmille d'airs construits sur huit temps, tandis que les airs à six temps sont beaucoup plus exceptionnels. Aussi, fait-on usage, en Morbihan tant gallo que bretonnant, d'un corpus d'airs à huit temps indifféremment appliqués aux pas de six ou huit temps. Le tempo des *ridées* gallèses, qu'elles soient dansées à six ou à huit temps, paraît plus vif, à l'heure de nos enquêtes, que celui des *laridés bas-bretons*. Nous avons relevé entre 168 et 184 pulsations à la minute.

Une autre remarque, d'ordre général, vaut aussi bien pour la Haute- que la Basse-Bretagne. Elle porte sur la quantité impressionnante de chansons à compter. Peu de répertoires musicaux d'accompagnement de danses traditionnelles comportent, à notre connaissance, une telle proportion de chansonnettes en Bretagne. On constate toutefois en Haute-Bretagne une prédilection pour les formes courtes de littérature orale dans l'accompagnement vocal de la danse. Cela est vrai pour la *ridée*, cela se vérifie pour le *pilé-menu* et les *avant-deux*. Est-ce là l'indice d'un répertoire de souche récente ? Ce phénomène relève probablement d'un statut de la ronde devenu mineur. Les plus vieux de nos informateurs connaissaient quelques bribes de chansons véritables à danser la *ridée* (d'une dizaine de couplets environ).

Le type de ronde que sont les *laridés bas-bretons à six temps*, nous le répétons, n'est rien d'autre qu'*en hanter-dro* rajeuni par adjonction d'un mouvement de bras un peu complexe et animation plus grande du tempo. Il n'avait, a priori, aucun besoin qu'on lui adapte des airs, puisqu'il avait les siens, qu'il suffisait d'interpréter un peu plus vite. On eût pu concevoir l'adaptation d'airs *en hanter-dro* pour ces nouvelles danses rapides. Le tempo étant de 120 à 156 pour les *laridés à six temps* contre 100 à 108 pour *en hanter-dro*, l'arrangement restait dans le domaine du possible. Seulement - comme le montre la faible quantité d'airs pour accompagner *en hanter-dro* recensés à ce jour - il n'en subsistait guère lors de la vogue des *laridés* durant la seconde partie du XIXe siècle. C'est pourquoi, les airs d'accompagnement des *laridés à six temps* où l'on peut déceler un ancien air d'*en hanter-dro* sont extrêmement rares. Le répertoire lui-même, d'airs de *laridés à six temps*, transcrits en 3/4, est plutôt pauvre quantitativement[27]. J.-M. Guilcher en recueillit un très petit nombre. Faute d'avoir enquêté en profondeur sur les lieux de pratique de ces danses, nous n'en avons entendu aucun[28].

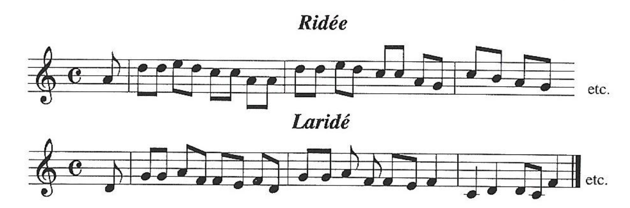
Le répertoire musical des *laridés bas-bretons à huit temps* est à la fois très riche et très composite. Aux côtés d'airs de *gavotenn* facilement reconnaissables, foisonnent quantité de chansons de toute nature, aussi bien en français qu'en breton. Le "pays pourlet", terroir de *gavotenn*, semble avoir fourni une part non négligeable d'airs "à danser à laridé", témoin cette chanson qui connût un certain succès en *pays de Pluvigner*, dont l'air provient du répertoire de *gavotenn*, et dont les paroles sont une caricature du breton parlé du *pays*

*pourlet*[29]. Certains ménétriers jouèrent sans doute un rôle important dans la pénétration de répertoires nouveaux en sud-vannetais pour accompagner *laridé*. On dit par exemple d'un accordéoniste très populaire, originaire du "pays pourlet" et installé à Auray durant l'entre-deux-guerres, qu'il apporta avec lui un ensemble d'airs, nouveaux pour cette région côtière, immédiatement appliqués en *laridé* . Par ailleurs, il est surprenant de recueillir, aujourd'hui encore, bon nombre de chansons du fonds français utilisées par les bretonnants danseurs de *laridé*. Certains informateurs âgés du canton d'Auray, par exemple, sont capables, bien que peu francophones, de réciter en français des chansons entières aux couplets nombreux[29]. A côté d'apports des pays de *gavotenn*, et dans une moindre mesure de la *dañs tro plin*, il semble y avoir, dans le répertoire musical des *laridés bas-bretons*, une composante assez importante, probablement dûe à l'influence de la Haute-Bretagne[30].
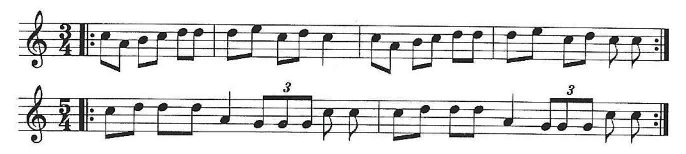
*
* *

**Dans une rue d'Erdeven (56) une triple noce,** *qui eut lieu en 1907, danse un laridé, sonné par un couple biniou-bombarde, placé devant la porte du restaurant. Coll. YD.*

Contrairement aux répertoires des danses du fonds ancien, tel *en dro*, la structure des airs à accompagner les *laridés* ne semble pas clairement définie. Les tempi sont également variables selon les dates et les âges des informateurs au point de désorienter les collecteurs. J.-M. Guilcher par exemple relève 170 à Crac'h et P. Monjarret 136 au même lieu, alors que nous y notons nous-mêmes 152[31]. Le fonds mélodique des *ridées* gallèses est fort étendu et commun à toute la zone de pratique de ces danses. Les airs sont soit à quatre temps, soit composés de mesures variables. Contrairement au répertoire à danser *laridé* en Basse-Bretagne, il n'existe pour ainsi dire pas d'airs à six temps adaptés aux *ridées à six temps*[32]. Quel que soit le lieu de collecte, aucune spécificité musicale notable ne permettrait *a priori* de justifier d'une catégorie d'airs propre à un secteur géographique délimité[33]. Les mélodies de *ridées* sont apparemment toutes interchangeables en Morbihan gallo, d'un "pays" à un autre, d'une aire de pas à une autre. On retrouve même des similitudes entre des airs gallos et des airs bas-bretons :
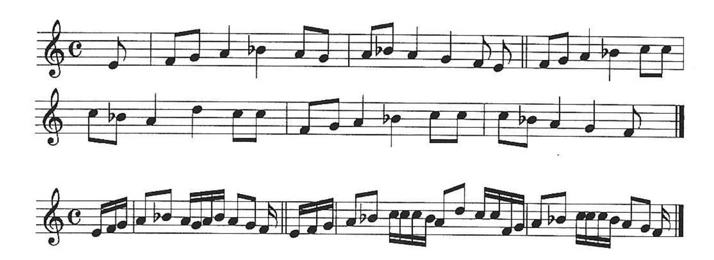



L'extension géographique, des airs utilisés pour les *ridées* que nous avons recueillis, dépasse largement les zones de pratique de ces danses. Nous avons, par exemple, relevé des formules mélodiques très proches en *pays guérandais* et sur les bords de la Vilaine en remontant vers Bain-de-Bretagne. L'exemple qui suit est connu aussi bien pour accompagner la *ridée* sur la rive droite de la Vilaine, en aval de Redon, que pour faire danser le *rond paludier* à Saillé, Loire-Atlantique[34].






Par ailleurs, quelques airs de *ridées gallèses* peuvent très bien s'adapter à l'accompagnement du *tour* ou *draou*. Il suffit alors de déplacer les accents rythmiques[35] :
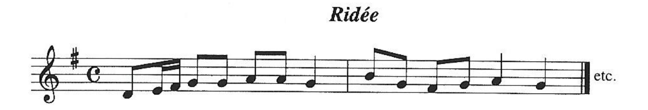
***Ridée***
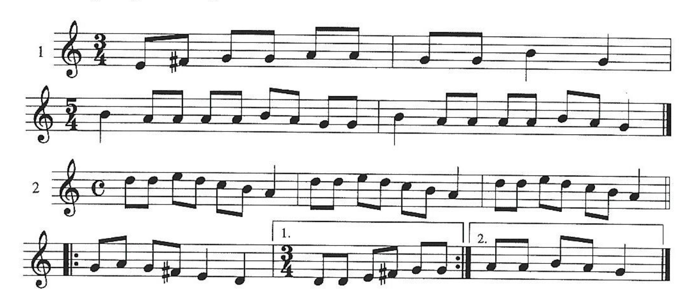


Plus sensibles sont les rapports entre des airs de *ridées* gallèses et ceux recueillis pour accompagner les *ronds du Penthièvre*. Bien que les reprises intégrales de mélodies soient peu nombreuses, on constate des correspondances de parties complètes. Il faut se garder toutefois d'aboutir à des conclusions hâtives sur l'origine de tel ou tel air. Le constat de similitudes d'airs selon les répertoires ne se veut pas pour autant affirmation d'emprunt, et encore moins identification d'une origine géographique. En matière d'airs à danser, le fonds français est riche en clichés mélodiques, que l'on pourrait comparer aux clichés littéraires, qui font qu'un texte de poésie orale connaît de nombreuses versions disséminées dans tout le domaine francophone. Difficile d'affirmer quoi que ce soit à partir des deux fragments que nous citons. Il est fort probable que l'on en rencontrerait ailleurs. En l'occurrence J.-M. Guilcher nous dit avoir rencontré cette mélodie : "jusqu'en Béarn, où je l'ai entendue (en mineur) chanter pour le début de la ronde de la *cibade*".

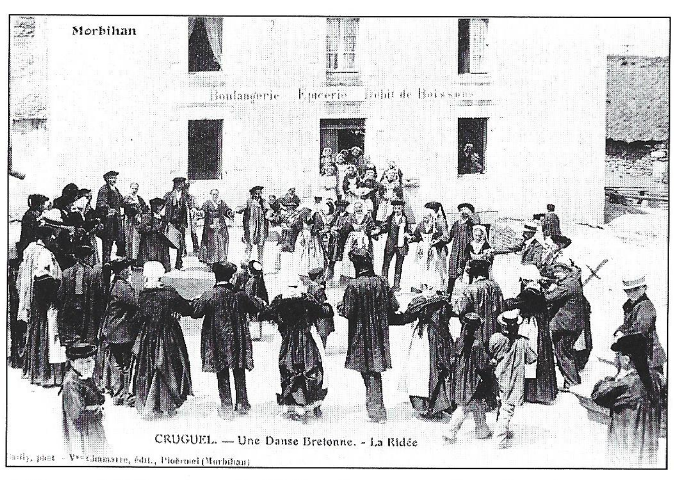
Les ressemblances avec des motifs de chansons populaires du fonds français sont aussi très courantes. Citons simplement cette première partie d'une *ridée gallèse* dont la mélodie rappelle celle d'une chanson répandue dans toute la France sur les paroles : "La Boulangère a dix écus" :

***Ridée***
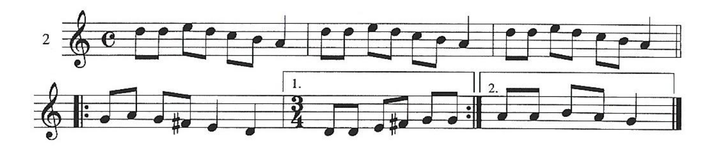



Mais l'aspect le plus original est l'emploi relativement fréquent d'airs à cinq temps ou de combinaisons variées de deux, trois et quatre temps. Plusieurs explications peuvent être avancées pour élucider ce phénomène assez caractéristique du Vannetais, par rapport aux autres répertoires du fonds mélodique à danser breton, si l'on excepte quelques cas isolés, comme dans les rondes chantées du *pays pagan*, en Léon. Les airs que nous avons relevés à cinq temps, par exemple, ne le sont que très rarement d'un bout à l'autre[36]. Certains commencent à trois temps, comme pour les *laridés à six temps*, puis se perdent dans d'autres mesures.




***A Cruguel (56), en pays de Ploërmel,*** *une noce danse la ridée sur la place. Au centre de la ronde, le sonnou d'accordéon diatonique joue un air dont les paroles sont vraisemblablement connues de tous. Coll. Dastum.*

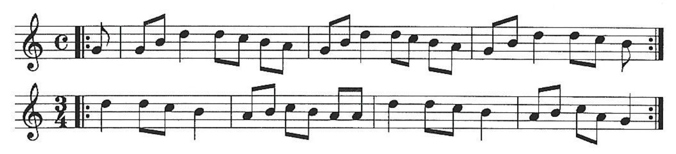
Dans d'autres cas, il semble que la mélodie eut initialement une carrure de quatre temps, à laquelle des modifications furent apportées notamment par une élongation des finales, transformant ainsi certaines mesures en cinq temps. Ceci se vérifie particulièrement bien dans l'exemple suivant, pour lequel nous avons les deux sortes de versions[37] :



Le fait qu'un air soit repris par un chœur de chanteurs (*répondu* ou *réponé*, en gallo) peut aussi modifier sensiblement sa carrure rythmique, prolongeant une mesure ici, la raccourcissant là. Il advient fréquemment que le chanteur, menant la ronde, enchaîne directement un couplet avant que le refrain ne soit complètement achevé. A l'inverse, il laisse parfois courir un temps ou deux avant d'attaquer sur la strophe suivante. Cherche-t-il son texte ? Attend-t-il d'être sur un bon appui de pas ? Est-ce un moyen pour serrer le tempo et relancer la dynamique interne de la danse ? Ce type d'accompagnement vocal, sans carrure clairement définie, donnant à l'audition une impression de structure informe, diluée dans le temps, est très souvent utilisé par les accordéonistes qui se contentent, entre deux phrases musicales, de répéter un accord pendant deux, trois, voire quatre temps.

***Gallos et bretonnants sont ici regroupés dans une ridée*** *aux environs de Questembert (56). Tant que le mouvement des bras reste commun, chacun danse son pas sans déranger son voisin. Expression collective, la danse traditionnelle soude, pour un moment, un groupe humain dans l'expérience partagée du plaisir du mouvement synchronisé, en sympathie avec la musique et non dénué d'élégance. Coll. YD.*

L'emprunt de thèmes, construits sur quatre ou huit temps, et destinés à l'accompagnement d'une autre danse que la *ridée,* peut en perturber l'organisation rythmique interne. L'incohérence est encore plus grande lorsque le thème est en deux parties, dont chacune a son rythme propre. On connaît plusieurs exemples d'une telle division, avec un pas particulier pour chaque partie (cf. plus loin "le type tricot"). Dans celui qui suit, la première partie se prête à un pas de type *branle double* et la seconde à un autre de type *branle simple* :



Enfin, l'adaptation de supports musicaux à des textes de création locale favorise cette absence de carrure rythmique. Bien qu'ils aient dû être fabriqués, comme c'est généralement le cas, sur des airs préexistants, ces genres courts de littérature orale chantée n'obéissent aujourd'hui à aucune métrique spécifique. Aussi, les interprètes accentuent-ils chaque temps afin de ne pas se trouver en porte-à-faux avec le mouvement de la danse. L'équilibre qui subsiste entre les airs de *ridées,* ou de *laridés,* et les mouvements des danseurs, ne réside guère ailleurs que dans la coïncidence des pulsations, sans ajustement précis des mesures : "Ce qui compte, c'est la cadence !".

Faute d'espace suffisant dans ce volume II, notre corpus d'airs à danser figurera dans une publication ultérieure. Nous y livrerons 34 airs de *ridées gallèses* transcrits en "mesures variables" contre 72 transcrits à 4/4. Tous sont, en fait, employés indifféremment pour des *ridées à six temps* ou des *ridées à huit temps.* Avec une fréquence qui paraît beaucoup plus grande qu'en Basse-Bretagne, les *ridées gallèses à huit temps* peuvent aussi être accompagnées de mélodies en discordance rythmique. Ceci s'explique surtout en raison des possibilités relativement réduites de renouvellement du répertoire. Sur le domaine gallo des *ridées,* la version dansée à huit temps est minoritaire géographiquement, et se cantonne principalement au *pays de Josselin* proche de la limite linguistique. La barrière de la langue interdit aux Gallos de puiser dans le répertoire des chants en breton, qu'ils soient sous forme de *laridés vannetais* ou de *dañs tro Kerne* (*gavotenn* ou *dañs tro plin*). Aussi se tournent-ils volontiers vers leurs voisins de la même famille linguistique, danseurs de *ridées à six temps* à l'est, et danseurs de *ronds du Penthièvre* au nord, pour se ressourcer, et même, sans doute, vers toute chanson alerte et d'allure dansante portée à leur connaissance.

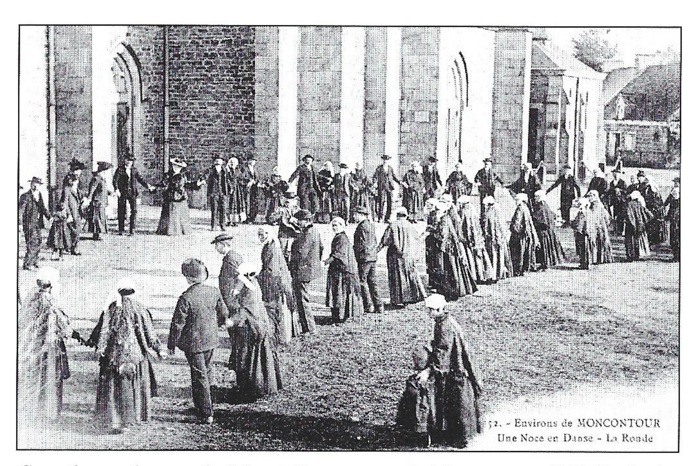
Quelles que soient les explications plus ou moins ingénieuses que l'on peut imaginer pour rendre compte de la discordance rythmique entre musique et mouvement dans les *laridés* et les *ridées,* la question fondamentale reste : pourquoi cela arrive-t-il à cette danse et pas à *en dro* ni *en hanter-dro,* ni *dañs tro plin, dañs fisel, dañs tro gavotenn,* ...? C'est l'histoire même de ces rondes morbihannaises qui est en cause. Alors que les *laridés* du Bas-Vannetais surgissent durant la seconde moitié du XIXe siècle, suivant l'évolution que nous avons tracée plus haut, les *ridées gallèses à six temps* ne semblent pas avoir pris naissance dans les mêmes conditions. Il n'y a aucun rapport entre les *laridés pontivyens* et les *ridées gallèses à huit temps.* Notre hypothèse sur l'histoire générale des *ridées* et *laridés* consiste à envisager une propagation de la mode des rondes vives, à mouvements de bras relativement complexes, partie du Centre-Bretagne - *pays de Mûr* et *de Loudéac* - et qui s'amorce au moins au milieu du XIXe siècle[38]. Le *pays de Pontivy,* au pas de *gavotenn* solidement enraciné, aurait adopté le balancement rapide des bras, caractéristique du *rond du Penthièvre* tel que nous le connaissons aujourd'hui. Le *pays de Josselin* en aurait fait de même, mais son pas, sans doute moins bien implanté que celui de la *gavotenn* de l'autre côté de la limite linguistique, aurait cédé à la pression du huit temps. De la vague générale venue du nord, les *pays de Ploërmel, Redon* et *Questembert* n'auraient retenu que le mouvement des bras. A l'abri d'une influence directe du Penthièvre[39], le pas de six temps se serait maintenu.

### Le *rond du Penthièvre*[40].

Aux marges de la limite linguistique, des similitudes existent entre *dañs tro plin* et l'une des rondes chantées, pratiquées jusqu'à la Seconde Guerre Mondiale entre Saint-Brieuc et Loudéac. Nous nommons arbitrairement cette danse, dont le souvenir subsiste jusque dans le Mené, *rond du*

*Penthièvre*[41]. Le témoignage écrit de Roland de Kermené (1935) nous permit d'établir des premières comparaisons entre le répertoire des danses de mariage, en particulier des rondes chantées, et la collecte que nous fîmes près d'un demi-siècle plus tard sur ce même terrain. Les travaux d'Alan Le Noac'h, entamés au cours des années 1960, nous aidèrent bien davantage dans nos recherches sur la suite réglée en Penthièvre[42]. Différentes démonstrations de rondes chantées nous furent faites dans les communes gallèses du département des Côtes d'Armor sur une bande d'environ trente kilomètres le long de la limite linguistique ; à l'est d'une ligne fictive qui irait de Plaintel à Merdrignac, aucun informateur ne put restituer le pas.

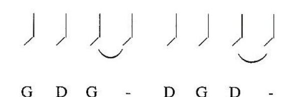
Le phénomène d'adaptation de quelques figures de contre-danses françaises de la fin du XVIII[e] siècle par les milieux paysans se rencontre dans bon nombre de provinces de l'Ouest, dont la Vendée, le Poitou, l'Anjou, la Mayenne, la Normandie (dans une moindre mesure semble-t-il) et la Bretagne. Lors de la pénétration de ces chorégraphies simples dans les campagnes de l'ouest de la France, dès le début du XIX[e] siècle, les pas anciens de rondes locales furent généralement conservés[43]. Aussi, les évidentes analogies, entre le pas d'une grande partie des *avant-deux* du Penthièvre et du Poudouvre et celui du rond du Penthièvre, nous permettent-elles de croire en une pratique ancienne plus étendue vers l'est, qui aurait compris les rives gauches de la Rance en aval de Dinan. Il est fort probable que le pas, observable aujourd'hui auprès des danseurs d'*avant-deux* des Côtes d'Armor gallèses, soit issu de l'ancienne ronde locale. Aucun document ancien ne venant à ce jour infirmer ou confirmer cette hypothèse, nous nous voyons contraint d'en rester à des suppositions.




***Grande ronde sonnée à la vielle,*** *en pays de Moncontour (22). Il s'agit probablement d'un rond du Penthièvre, dansé devant l'église, à la sortie d'une messe de mariage. Coll. YD.*

**Le *tour su' l'dret.***
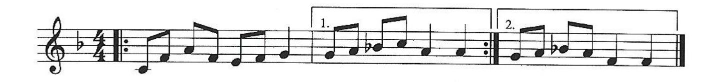
Nous n'avons pu observer cette ronde qu'à Plaintel et Lanfains, au sud-ouest de Saint-Brieuc, par démonstrations de personnes âgées, réunies exceptionnellement pour la circonstance. Hors contexte, en situation de reconstitution de souvenirs chorégraphiques, ces informateurs ne purent offrir qu'un témoignage très imparfait et probablement déformé par rapport à la réalité passée. Le *tour su' l'dret,* tel qu'il nous a été dansé, se présente sous la forme d'une ronde en chaîne se déplaçant vers la droite, d'où l'appellation vernaculaire "tour sur la droite". Les danseurs se tiennent par les mains, et exécutent un pas apparenté au pas de quatre dont voici les appuis :




Chaque troisième appui s'accompagne d'un petit saut sur place plus ou moins accentué selon les exécutants. A Plaintel, certains hommes s'amusent à se retourner de temps en temps vers leur partenaire de gauche, sans casser l'évolution générale de la ronde, et se déplacent alors à reculons. Puis, après quelques pas, ils se retournent à nouveau et reprennent la marche en avant comme les autres membres de la chaîne. Ce jeu entre le cavalier et la cavalière, ni systématique, ni imposé par une structure quelconque fait dire à certains informateurs qu'il est à l'origine du nom de la danse : "Dans l'temps on tournait à gauche mais les gars se retournaient au refrain vers la droite. C'est pour ça qu'on dit *tour su' l'dret*'[44].

Ronde vers la droite ou ronde vers la gauche avec jeu des cavaliers, seule une enquête approfondie nous renseignerait sur la question. Ce qui importe pour nous est l'usage d'une sorte de pas de quatre. Les sondages opérés par J.-M. Guilcher dans les années 1950 confirment l'existence de cette ronde dans ce secteur occidental du Penthièvre[45]. Fait remarquable, les *guédennes* et *balancières*, dansées à deux couples disposés en carré, usent de ce pas de *tour su' l'dret*. Signalons également une danse à quatre encore vivace dans tout le Penthièvre méridional (au sud de la ligne Moncontour / Caulnes), et qui porte le nom des premières paroles de la chanson qui l'accompagne : "Ce sont le gars de...". Là encore, on croit déceler un pas apparenté au pas de quatre "en avant-en arrière" qui pourrait être issu du pas du *tour su' l'dret*. Il est fort probable que le rond du Penthièvre coexista avec le *tour su' l'dret*, dans cette partie du Penthièvre tout au moins, durant les époques antérieures à nos enquêtes.

L'accompagnement musical du *tour su' l'dret* est essentiellement vocal. Nous n'avons pourtant recueilli que deux chansons. Les ménétriers, en particulier les vielleux, les reprennent et les arrangent à leur façon en chantant parfois les paroles. Jusque dans les années 1920, des sonneurs de biniou et de bombarde interprétaient des airs de rondes (*rond du Penthièvre* et *tour su' l'dret*), dont un seul nous a été sifflé à Lanfains. Il nous fait immédiatement penser à un air de *dañs tro* de Haute-Cornouaille :



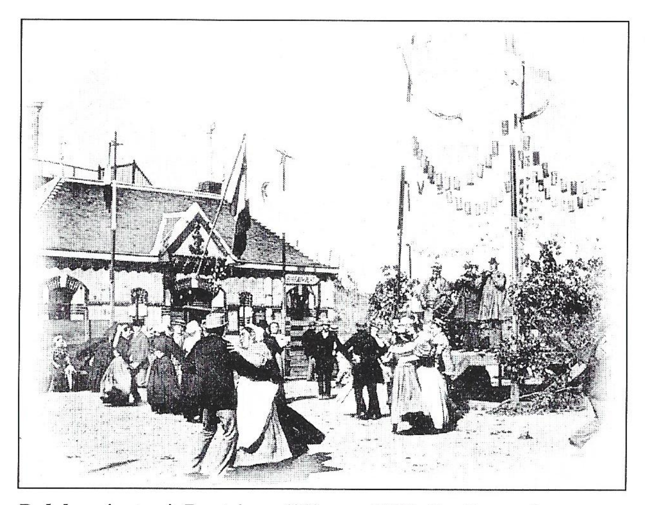
### *Avant-deux*, contredanses et quadrilles.

Avec ces danses à la fois sociales et individuelles où les solistes alternent avec les couples ouverts et fermés, nous quittons le domaine du fonds ancien des rondes chantées. Plutôt que de résumer l'étude réalisée par J.-M. Guilcher sur la Basse-Bretagne (*jabadaos, dérobées et monférines*) nous renvoyons le lecteur à la publication dont elle est l'objet (1976, 469-520). Signalons toutefois que les *monférines* et *dérobées* offrent des caractéristiques rythmiques très précises. Avec les *bals* et certains *avant-deux,* ce sont les seules danses dont le support musical suit une mesure en 6/8 rigoureuse d'un bout à l'autre[46].

Les lignes qui suivent sont consacrées à la livraison et à l'analyse de notre matériau inédit, recueilli en Haute-Bretagne. Nous abordons ici un répertoire chorégraphique plus récent, adaptations locales, assez répandues dans les provinces de l'Ouest, d'un enchaînement-type de contredanse française, appelé *été*, qui apparut vers la fin du XVIIIe siècle avant de devenir, aux premières décennies du siècle suivant, la seconde figure du quadrille. Le premier mouvement de cet enchaînement se nomme "en avant deux", terme du XIXe siècle retenu par les populations paysannes. Il est très rare de déceler des traces de la pénétration de cet enchaînement en Basse-Bretagne, sauf en Goëlo et quelques points du Trégor[47]. C'est en Haute-Bretagne que les *avant-deux*, revendiqués comme tels par leurs utilisateurs, prirent de l'importance et, très souvent, la première place dans la hiérarchie du répertoire des danses vernaculaires. Différentes expressions sont en usage pour désigner *les avant-deux* gallos. Outre l'*avant-deux*, nous avons relevé *les avant-deux* (Nord-Ille-et-Vilaine), *l'en avant-deux* (*pays nantais, pays de la Mée*, Morbihan), *les contredanses* (*Poudouvre, Mené, pays de Châteaubriant*), *les figures* (pays briochin), *les guédennes* (*Poudouvre, autour de Saint-Brieuc*), *les forières* (à l'est du "Mené"), *les balancières* (à l'est et au sud de Saint-Brieuc), parfois même *le quadrille* (est et sud du *pays rennais, pays nantais*).

Si les informations nous manquent, dans l'état actuel de nos recherches, pour situer avec précision l'époque de la pénétration des *avant-deux* en Haute-Bretagne, nous pouvons affirmer que la période avant la Première Guerre Mondiale vit leur apogée. Les témoignages concordent pour dire qu'il s'agissait alors de la danse fondamentale : "A toutes les occasions on dansait *les avant-deux*. Que ce soit en petit comité, à la veillée, ou pour une grande fête il y avait toujours des danseurs passionnés d'*avant-deux*". "Aux noces, aux assemblées, aussi bien qu'aux petites sauteries après les corvées il suffisait d'être quatre pour danser un *avant-deux*"[48].

En l'absence de *sonnou* on dansait à la voix. Phénomène intéressant, l'*avant-deux* était parfois suivi d'une "reprise". Le ménétrier sonnait un air, d'une durée de deux à six minutes, observait une courte pause, pendant laquelle les danseurs restaient sur l'aire à danser, puis à son signal, tous recommençaient la même danse avec les mêmes partenaires[49]. Cette reprise est même restée de règle jusqu'à une époque toute récente en pays de Dol : "Quand tu dansais un *avant-deux* avec une fille, t'avais droit à la reprise"[50].



***Bal des régates à Pontrieux (22) vers 1900.*** *Sur l'estrade, et sous les lampions, officie un trio biniou-bombarde-tambour. Fait rarissime, l'expéditeur de cette carte postale a écrit la suite de danse: « La dérobée, le galop, la gigolette (sic), la farandole ». Coll. YD.*

**Le domaine des *avant-deux*.**

Aucune étude approfondie n'a été publiée à ce jour sur ce vaste répertoire de danses populaires, aussi pensons-nous devoir nous y attarder un moment et livrer un certain nombre d'indications, résultats d'une très longue investigation de terrain dans des conditions plutôt difficiles, et ce pour deux principales raisons. La première est l'absence totale de documentation sur la question. Malgré une recherche bibliographique importante nous n'avons trouvé aucune description de ces danses dans la littérature folklorique des XIXe et XXe siècles, tout au plus quelques vagues observations faites essentiellement en Ille-et-Vilaine à la fin du XIXe et durant la première moitié du XXe siècle[51]. La matière iconographique n'est pas moins pauvre : les rares cartes postales recensées font triste figure en regard de l'abondante et diversifiée production (gravures, dessins, aquarelles, peintures, photographies, cartes postales, etc.) représentant les danses populaires en Basse-Cornouaille, par exemple. Ne parlons pas de l'accompagnement musical : seul un nombre d'airs d' *avant-deux* minime peut être glané parmi les collectes importantes de chants populaires en Haute-Bretagne[52]. Le second obstacle est le manque d'intérêt des informateurs à l'égard de leur propre culture. Alors que la défense du patrimoine culturel breton trouve une certaine résonance depuis de nombreuses décennies auprès des populations bas-bretonnes, les Gallos, "non-bretonnants" et se désignant de ce fait comme "Sots-Bretons", ne se sentent nullement valorisés, tout au contraire : "*Anneu n'a pus ren cez nous ! Vas don veï eul Maos. Y l'ont d'biaux rond yeu z aots !*" (De nos jours il ne reste plus rien! Vas donc voir les Bretons. Ils ont de beaux ronds, eux !)[53].

Cet auto-dénigrement était particulièrement fort lors de nos premières enquêtes dans les années 1972-1975. Il ne fut pas toujours très aisé de contourner cet obstacle majeur et de convaincre nos informateurs d'organiser des réunions dansantes afin de nous donner plusieurs démonstrations de leur savoir-faire[54].

**Une répartition géographique inégale.**

A l'heure de nos enquêtes, le souvenir des *avant-deux* est très inégalement réparti en Haute-Bretagne. Là où les rondes du fonds ancien sont encore vivaces, les *avant-deux* ne semblent avoir fait que d'épisodiques apparitions. Louis Roussel, accordéoniste routinier de Sérent, Morbihan, put nous jouer quelques dizaines d'airs de marches, de *ridées*, de *pilé-menus*, quelques scottisches, mazurkas, polkas, et un seul air d'*avant-deux*. Il est aussi des lieux, au sud de Rennes et à l'ouest de Nantes par exemple, où le quadrille s'est implanté au point de prendre la place d'anciens *avant-deux* autonomes. Des petites villes comme Savenay et Blain au sud, ou Dinan, Combourg, Saint-Malo au nord, ont sans doute exercé au XIXe siècle une influence citadine non négligeable sur leur environnement. Aussi n'est-il pas étonnant de trouver des traces de quadrilles complets dans les campagnes avoisinantes.

Par ailleurs, le rôle des harmonies et fanfares qui naissent à la fin du XIXe siècle dans un certain nombre de communes de Haute-Bretagne se mesure pleinement dans la modification du répertoire des danses populaires paysannes de cette époque. Aux côtés des danses de salon habituelles (polka, valse, scottische, mazurka) figurent des danses aux consonances étrangères évocatrices : *paskovia, troïka, youchka, hongroise, circassienne, varsovienne, jouga,* etc. L'exotisme slave, en vogue dans le répertoire parisien des danses éphémères, rejaillit sur un public paysan ouvert au monde extérieur. Le succès de toutes ces danses par couples, dont les pas sont des combinaisons des danses de salon principales, s'est ressenti à des époques différentes selon les lieux. En règle générale, là où existaient, à la fin du XIXe siècle, des danses sociales à figures, issues de la contredanse, les danses pour couple fermé s'y sont ajoutées sans leur faire concurrence. Ceci n'est plus vrai après la Première Guerre Mondiale où, suivant la précocité des collectivités villageoises à adopter le répertoire moderne, les *avant-deux* ne peuvent plus résister à la pression des danses parisiennes de la vogue "musette"[55].

Il convient d'apporter ici quelques précisions. En Haute-Bretagne, le terme *avant-deux* renvoie à des réalités bien différentes selon les "pays". Là où la tradition semble fortement ancrée, il s'agit toujours d'une danse, indépendante d'un



***Les Guédennes en Penthièvre, et plus particulièrement à Plaintel (22)*** *- noce à Pichavant en 1920 - sont des variantes de quadrille ayant retenu la spectaculaire figure du « Soulevez ». A un moment donné de la danse, le vielleux, que l'on aperçoit debout devant la porte de la maison, annonce la figure. Chaque cavalier porte sa cavalière sur sa hanche droite tout en pivotant sur place, ce qui entraîne une perte d'équilibre chez la dame et un envol de ses jupes d'une audace exceptionnelle pour l'époque. Coll. YD.*

quelconque enchaînement de figures de quadrille, et qui connut dans le passé, jusqu'à la Seconde Guerre Mondiale, un pas original que l'évolution récente fait généralement aboutir à un simple *pas de marche*. Dans d'autres cas, l'enquête contemporaine ne livre aucune trace d'*avant-deux*, du moins aussi loin que la mémoire des informateurs nous permet de remonter. Les seuls exemples de danse par deux couples face à face, qu'il nous est alors loisible d'observer, sont directement issus de parties de quadrilles et comportent, eux aussi, un *pas de marche*[56]. Il est essentiel de distinguer un *avant-deux*, ancienne danse fondamentale d'un "pays", dont le répertoire d'accompagnement musical reste assez étoffé et dont le souvenir est encore présent dans la mémoire collective, d'une *figure d'avant-deux* rescapée d'un quadrille disparu et indissociable d'un seul et même air d'accompagnement. C'est sur ce point précis que nous pouvons établir des différenciations entre les familles d'*avant-deux* de Haute-Bretagne. L'étude de ces danses se fera en fonction de leurs figures, mais surtout en fonction du pas qui les conduit.

### Les foyers de conservation.

Trois zones nous apparaissent comme les plus imprégnées aujourd'hui. La première correspond grossièrement aux Côtes d'Armor gallèses avec deux foyers principaux : l'un à l'est du Mené (pays de Jugon), l'autre au nord de Lamballe et jusqu'à la côte. En pays briochin, les *guédennes* constituent un groupe d'*avant-deux* dont l'agencement des figures diffère de celui couramment pratiqué ailleurs en Côtes d'Armor. Le pas, qui se présente sous la forme d'un pas marché, semble directement issu de celui du *tour su' l'dret* ... Rien ne dit que ces *guédennes* soient de souche ancienne ; un répertoire musical quantitativement très pauvre, une figure unique, un pas de danse simplifié ... Nous sommes tentés de croire en une implantation des *guédennes*, sous leur forme actuelle, en pays briochin, moins ancienne que celle des *avant-deux*.

La deuxième zone couvre une bonne partie du département de l'Ille-et-Vilaine au nord de Rennes. La troisième coïncide approximativement avec le département de la Loire-Atlantique, dans sa partie au nord de la Loire et à l'est de l'Erdre, ainsi qu'autour de Châteaubriant.

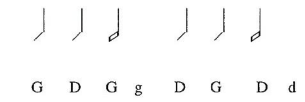
## Aspect général des *avant-deux*.

### La forme.

Les *avant-deux* se dansent habituellement par quatre, deux couples se faisant face. Les danseurs évoluent soit seuls, soit avec leur cavalier, soit avec leur partenaire en vis-à-vis, soit, enfin, ensemble. Hormis un passage de la figure dite "pastourelle", les danseurs d'*avant-deux* n'évoluent jamais par trois. Dans certains cas, sans doute sous l'influence des danses modernes par couples, les quadrettes de danseurs sont dissoutes et il ne reste plus que des danseurs en vis-à-vis ("pays rennais","Vendelais"). Deux ou trois formes élémentaires plus ou moins proches de l'*été* ont été retenues par les milieux qui adoptèrent les *avant-deux*. Les plus fréquentes sont : "en avant-deux", "traversez", "balancez", "en avant-quatre", "valsez". Elles semblent tenir le rôle de figures de base et se retrouvent agencées de diverses manières, l'"en *avant-deux*" et le "balancez" restant imposés. Le nombre de figures d'un enchaînement d'*avant-deux* ne dépasse jamais quatre et se limite le plus souvent à trois, voire deux.

### Le pas.

Le pas des *avant-deux* que nous avons pu observer est généralement issu de l'ancien fonds chorégraphique local traditionnel, mais peut se réduire à un simple pas de marche. Se rencontre parfois, sans que l'on puisse le rattacher à un pas local ancien, un *pas marché* ; nous entendons par là un pas de deux fois quatre temps, qui peut se transcrire de la manière suivante :



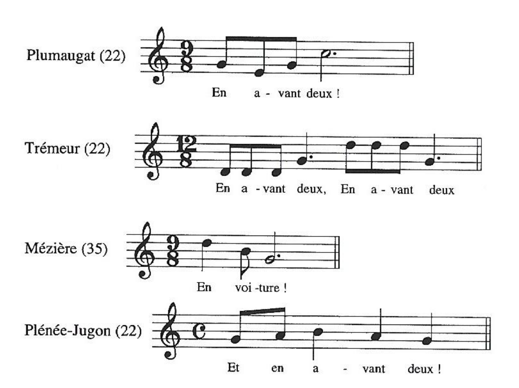

Cette formule d'appui, connue dès le XV^e^ siècle dans les Basses-Danses, puis comme *pas de branle* au XVI^e^ siècle, pourrait aussi bien être une réminiscence du *pas de quatre* du XIX^e^ siècle. Rien ne permet d'affirmer quoi que ce soit sur son âge en Haute-Bretagne.

### L'accompagnement musical des *avant-deux.*

L'accompagnement musical des *avant-deux* est essentiellement vocal. Il n'est pratiquement pas d'air qui ne supporte un ou plusieurs petits textes d'un ou deux couplets. On ne peut cependant parler de véritables chansons à danser tant ce genre littéraire est court par rapport à d'autres répertoires, tels ceux de *kan ha diskan* en Haute-Cornouaille. Le terme de chansonnette convient mieux. La distinction est d'ailleurs faite par les usagers eux-mêmes. En Côtes d'Armor "danser au son d'la goule" peut se faire en chantant *au tra la la*[57] ou encore en *turlutant*[58] ; en Loire-Atlantique cela se dit *gavotter* ou *chanter des gavottes*[59] ; au nord de l'Ille-et-Vilaine ces "chansonnettes" sont appelées "notes d'*avant-deux*"[60]. Un chanteur se place à côté d'une ou plusieurs quadrettes et, tel un ménétrier, scande la danse en interprétant une série de *notes* dont il peut, à l'occasion, marteler le rythme du pied. Les habiles *notoux* d'*avant-deux* ne se contentent pas de réciter. L'improvisation à partir d'un texte est pratique courante : noms de lieux et de personnes adaptés aux circonstances, un événement récent concernant le groupe, évoqué non sans une pointe d'humour... A court d'idées, le *notou* conclut ses acrobaties littéraires rythmées sur de simples "tra la la".
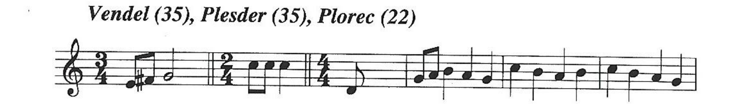
### Le support mélodique.

L'accompagnement musical diffère sensiblement selon les types d'*avant-deux* auxquels on a affaire. Toutefois, certains traits musicaux sont suffisamment pertinents pour nous permettre de différencier sur simple écoute un air d'*avant-deux* d'un air à accompagner une autre danse. Tout d'abord il est des indices, comme l'annonce des figures, qui ne trompent pas. Cette annonce peut être verbale, vocale ou instrumentale. Le chanteur, ou le ménétrier, crient le nom de la figure qui suit dans le déroulement de la danse : "Traversez Mesdames !", "Enlevez-moi ça !", "Rond partout !", "Au p'tit galop !", "A vos places !", etc. Parfois l'interjection peut donner lieu à une ritournelle mélodique, généralement courte, construite le plus souvent sur un accord de tonique ou une petite cadence. Le sentiment tonal est ici très fort :




Dans le cas d'une musique instrumentale, le musicien insère fréquemment une formule de plusieurs temps qui ponctue l'ordonnance des figures.

***Vendel (35), Plesder (35), Plorec (22)***



C'est, parfois, durant ces moments privilégiés, que les danseurs exécutent une révérence. D'autres en profitent pour retrouver haleine. D'autres encore, reprennent en choeur un vers de la note. A l'inverse des airs de danse au mouvement répétitif, les airs d'*avant-deux* demandent à être interprétés phrase par phrase. En l'absence de formulettes annonciatrices, une légère pause est fréquemment marquée par le musicien entre chaque partie, articulant ainsi le morceau en phrases musicales cloisonnées, ce qui offre un point de repère sûr pour le danseur[61].

La différenciation est donc très marquée, aussi bien avec les airs de danses anciennes, possédant certaines caractéristiques formelles, rythmiques et mélodiques, qu'avec ceux des danses modernes (polkas, valses, etc.) au mouvement tout aussi répétitif et dont l'allure générale permet une identification immédiate.

Comme c'est le cas pour la plus grande partie du répertoire des ménétriers que nous avons rencontrés en Bretagne, la dénomination des airs d'*avant-deux* passe par le texte littéraire

qu'ils supportent. L'emprise du vocal sur l'instrumental est telle que les musiciens routiniers sont contraints d'utiliser les *notes* d'*avant-deux* comme moyen mnémotechnique. C'est pourquoi ils baptisent spontanément un air par le thème littéraire de la chansonnette à laquelle il est le plus souvent lié. Ainsi parle-t-on de l'*avant-deux* des boudins" à Carquefou (44), de "l'*avant-deux* des rideaux" à Cuguen... Parfois, les musiciens honorent leurs aînés en leur attribuant la paternité d'un air : "l'avant-deux à José", "l'avant-deux au père Manceau"... Qu'ils en soient les véritables auteurs n'est pas le plus important ; c'est une marque de l'estime portée à ceux qui en furent soit les premiers introducteurs dans la région, soit les détenteurs sur lesquels se gouvernèrent leurs successeurs. Enfin, certains airs sont identifiés par leur origine géographique. On parle de "l'avant-deux de Plourhan" à Langueux, de "l'avant-deux de Nazareth" à Bourseul, etc.[62]

## La structure générale des airs d'*avant-deux*.

On peut réduire à trois le nombre de formes utilisées dans les airs pour accompagner ces danses, qu'elles soient de véritables *avant-deux* ou des danses à quatre assimilées aux *avant-deux*. Des exemples variés seront donnés en vol.III.
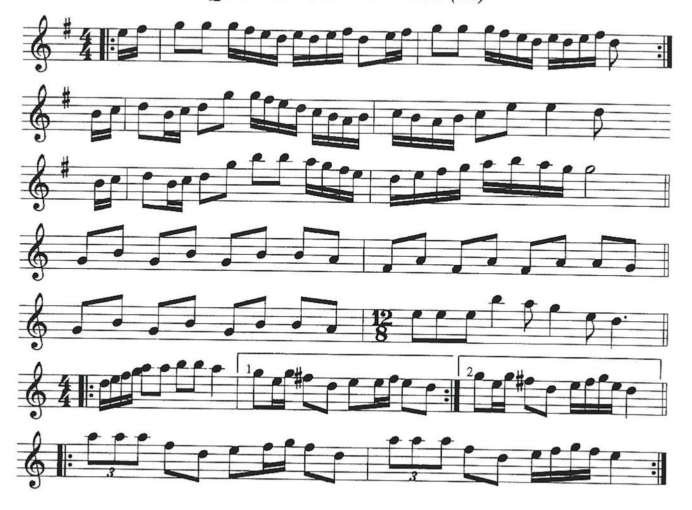
1) La forme la plus répandue est liée à l'enchaînement-type d'*avant-deux* le plus courant. Quel que soit l'agencement des figures à l'intérieur de cette structure le nombre et la durée des parties sont immuables : A (16 tps), A (16 tps), B (16 tps). Cette forme est exclusive pour tous les *avant-deux* d'Ille-et-Vilaine et majoritaire en Côtes d'Armor et Morbihan. Elle apparaît également, mais dans une moindre mesure, en Loire-Atlantique.
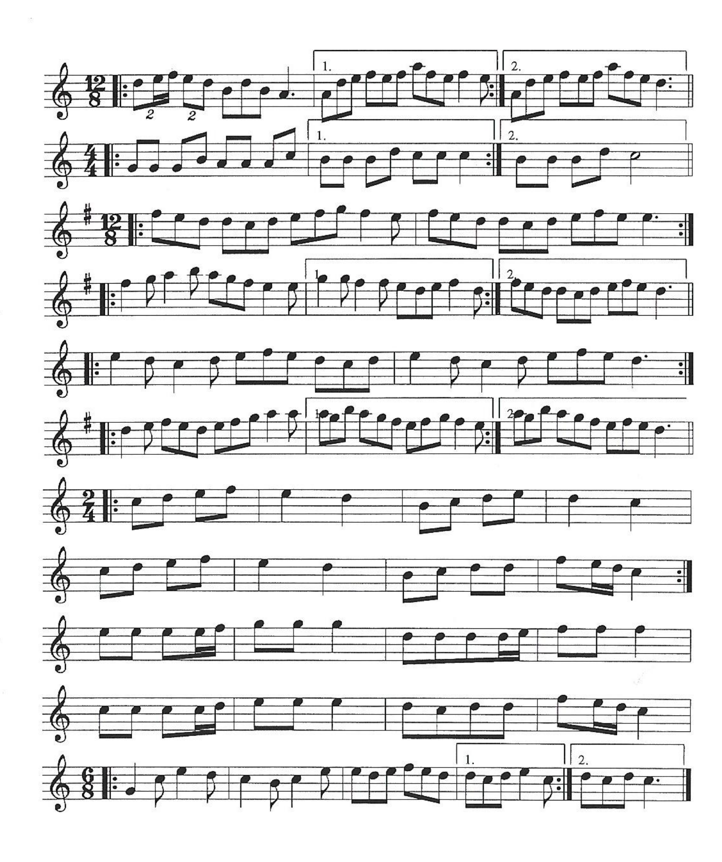
2) Une seconde forme comprend deux parties (A-B) qui se subdivisent en deux sous-parties de huit temps chacune (a+a+b+b). Elle est utilisée pour l'accompagnement de toutes les *guédennes* et *balancières*, et généralement dans les *avant-deux* issus des parties de quadrille.

On la rencontre dans une part des airs d'*avant-deux* recensés en Loire-Atlantique[63], et plus particulièrement ceux destinés à accompagner les variantes à quatre figures ; un même air est alors utilisé deux fois consécutivement. Pour rompre la monotonie ou pour donner de meilleurs repères sonores aux danseurs, certains "gavotteurs" et ménétriers de Loire-Atlantique ont pris l'habitude d'interpréter successivement deux airs différents.

3) La troisième catégorie d'airs d'*avant-deux* est inexistante dans le répertoire des chanteurs et largement minoritaire dans celui des ménétriers, bien qu'attirante car propice aux démonstrations brillantes. Elle n'a pas de forme fixe, si ce n'est qu'elle est presque toujours construite sur des phrases de seize temps ou d'un multiple de seize temps. On peut penser que ces airs, relativement élaborés, puisent leur origine dans des musiques de parties de quadrilles. La variété des mesures (6/8, 4/4), les changements brutaux de tempo, l'étendue de l'ambitus, peu commune dans les mélodies populaires, les éloignent assez franchement des airs d'*avant-deux* habituels.

**Quadrille - Joué-sur Erdre (44)**



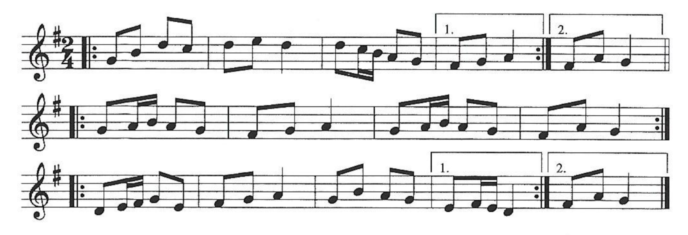


### L'organisation rythmique des airs d'*avant-deux.*

Alors que le répertoire d'airs à danser en Bretagne est majoritairement composé de mélodies à 2/4, 3/4 ou 4/4, celui des *avant-deux* offre de nombreux exemples de 6/8. Probablement issus, pour partie, des contredanses françaises, dont on retrouve des variantes locales très proches des modèles originaux, ces airs en mesure 6/8 conviennent plus particulièrement aux *avant-deux* d'Ille-et-Vilaine, dont le pas s'accorde bien avec cette organisation rythmique. Toutefois, les chansonnettes et pièces instrumentales en 6/8 ne sont pas l'exclusivité de cette aire d'*avant-deux*. Nous en avons relevés dans toute la Haute-Bretagne, notamment en Penthièvre, où les pas de *rond du Penthièvre*, en 2/4, et de *tour su' l'dret*, en 4/4, auraient pu constituer un obstacle. Cette contradiction s'observe d'ailleurs dans l'autre sens. Une tendance qui, d'après nos informateurs en Ille-et-Vilaine semble se dessiner au début du XXe siècle, consiste à adopter des airs en 2/4 pour accompagner des *avant-deux* au pas de 6/8.

La similitude de pas, entre les *avant-deux* des Côtes-d'Armor et les rondes anciennes de cette même région, a parfois favorisé des emprunts thématiques musicaux. A Plénée-Jugon, par exemple, nous avons recueilli un air pour danser une variante d'*avant-deux,* nommée *krouésée* ou *kérouésée* (croisée), qui nous rappelle d'autres chansons à danser le *rond du Penthièvre* ; nous ne sommes hélas pas en mesure de déterminer dans quel sens s'est opéré l'emprunt, si emprunt il y eut :
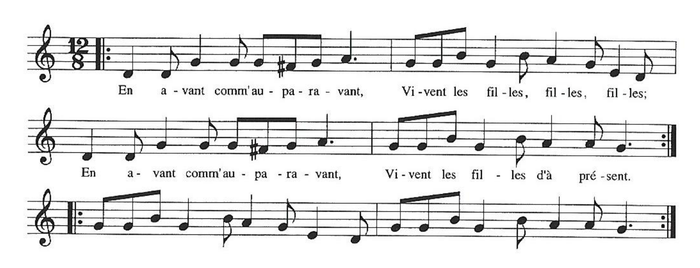

***Avant-deux "Kerouézée", Plénée-Jugon (22)***
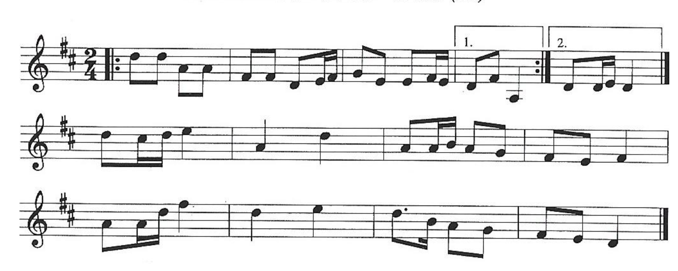


En règle générale, on distingue les airs d'*avant-deux* inspirés d'un couplet de chanson quelconque et sur lesquels se sont greffées des paroles autochtones, des airs d'*avant-deux* plus "instrumentaux" déployés sur un ambitus relativement large et offrant un monnayage rythmique assez étoffé, difficilement chantable sur un texte.

Exemples d'*avant-deux* (vocaux et instrumentaux)[64] :

**_Avant-deux - Pleine-Fougère (35)_**
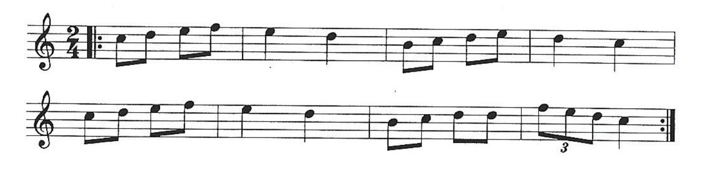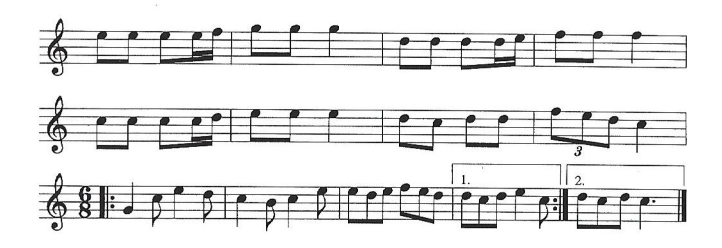



**_Avant-deux au violon - Trans (35)_**



Certaines variantes d'*avant-deux* possèdent un nombre et un agencement de figures peu ordinaires. L'organisation structurelle des airs d'accompagnement se plie alors aux exigences chorégraphiques et prend des libertés avec la carrure de l'*avant-deux* local principal. Ces cas d'exception sont généralement liés à une danse précise. Il n'est pas rare qu'ils en constituent, de surcroît, l'unique version musicale. Ainsi, la "pastourelle" à La Chapelle Blanche (35) ne connaît qu'un seul air d'accompagnement, qui, lui-même, n'a pas d'autre usage :
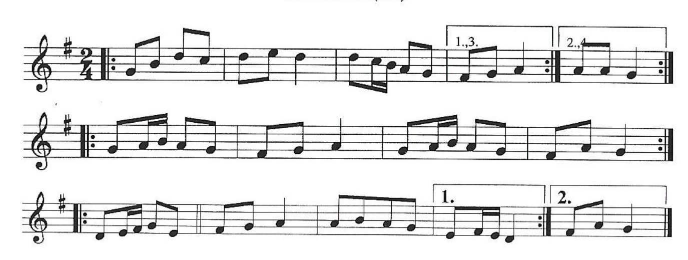
**_Pastourelle, La Chapelle-Blanche (35)_**





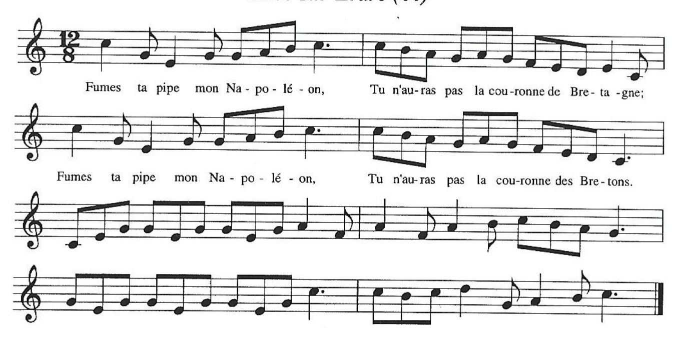
De même, pour cet air d'*avant-deux* de Bourseul (22) comprenant trois parties qui correspondent à trois figures différentes :

**_Bourseul (22)_**



Tels airs de rythme 6/8 s'acclimatent, plus aisément que tels autres, aux différentes variantes d'*avant-deux*. L'étendue de leur diffusion géographique peut alors dépasser le cadre d'une seule aire de pas fondamental. Ainsi en est-il de bon nombre de chansons françaises des XVIIIe et XIXe siècles, telle "Bon voyage Monsieur Dumollet" dont le thème musical connût en Haute-Bretagne, et en Basse-Cornouaille, une résonance tout aussi grande que le sujet littéraire[65].



Des correspondances entre des airs à accompagner des *avant-deux* du nord de l'Ille-et-Vilaine et de la rive droite de la Loire, un peu en amont de Nantes, peuvent être établies :

***Est Loire-Atlantique***

***Nord Ille et Vilaine***

***Sablière de la chapelle Saint-Sébastien, Le Faouët (56), datée 1608.*** *On sait combien âpre fut la lutte séculaire de l'Eglise contre les plaisirs, en particulier celui de la danse collective, si prisée des Bretons. Les témoignages écrits, iconographiques et oraux (au XXe siècle) attestent d'une permanente "campagne de communication" avertissant les Chrétiens des dangers encourus par les amateurs de danse. Cette sorte de bas-relief sur bois nous montre un sonneur de cornemuse (à droite), portant une plume au chapeau, tradition conservée par endroits en Cornouaille jusqu'au début du XXe siècle, et menant une chaîne mixte de danseurs dont les noms sont relevés par un diable (à gauche). (Inventaire des Monuments historiques, DRAC, Rennes).*

## Notes du Chapitre 1

[1] Pour le Léon et le Trégor nos quelques sondages ponctuels ne donnèrent que de maigres résultats, si on les compare aux moissons faites ailleurs. Il semble que ces Pays de Basse-Bretagne ne connaissent désormais qu'un répertoire d'airs à danser relativement pauvre quantitativement, et que les pas fondamentaux du fonds ancien y disparurent beaucoup plus tôt qu'ailleurs.

[2] En ce qui concerne les publications de Polig Monjarret, leurs qualités militantes et pédagogiques inconstestables ne répondent pas complètement à nos exigeances. Sans éliminer tout à fait cette abondante production (pas moins de 2 365 airs ou suites d'airs contenus dans *Toniou Breiz-Izel*), nous émettons, d'entrée de jeu, de sérieuses réserves quant à la validité de leur exploitation scientifique. Il semble que Polig Monjarret se soit proposé d'autres fins que la simple conservation des airs dûment attestés dans la paysannerie bretonne.

[3] Pour éviter toute confusion avec la danse baroque française, qui n'a aucun rapport avec les danses cornouaillaises, nous n'utiliserons pas le terme de "gavotte". Le mot breton *gavotenn*, au pluriel *gavotennoù*, désignera délibérément tout au long de notre travail l'ensemble des danses faisant l'usage du pas décrit par J.-M. Guilcher, et ce quelle que soit leur appellation vernaculaire : *dañs tro, dañs fisel, dañs kost ar c'hoet, dañs kernew*, etc.

[4] Nous en avons recueilli environ 150 en Haute-Cornouaille. Trente années plus tôt Jean-Michel Guilcher réalisait une collecte de plus de 500 pièces. La Basse-Cornouaille ne paraît pas plus pauvre quantitativement parlant. Deux instituteurs de Scaër, François-Louis Le Rodallec et Louis Louer recueillirent environ 160 airs, entre 1880 et 1914, auprès d'une dizaine de sonneurs de Basse-Cornouaille. Le manuscrit est actuellement en la possession de M. Emile Allain (Rezé, Loire-Atlantique).
Le *Recueil d'airs de biniou et bombarde* d'Alfred Bourgeois contient plusieurs dizaines d'airs de Basse-Cornouaille, pour la plupart notés lors du concours de binious qui eut lieu à Brest le 11 août 1895 (cf. biblio.).
Polig Monjarret (1984, 327-373) ne livre pas moins de 35 suites de "Gavotennoù Kernev-Izel" (gavottes de Basse-Cornouaille) d'une dizaine d'airs en moyenne chacune.

[5] C'est ici que le terme de gavotte ou *gavotenn* a été utilisé le plus tôt et subsiste encore dans l'appellation vernaculaire de la danse fondamentale.

[6] Pays de l'Aven : Cornouaille à l'est de l'Odet ; *pays glazig* : *pays de Quimper* où la veste des hommes fut, durant une partie du XIXe siècle, à dominante bleue (*glaz* = bleu) ; *pays rouzig* : environs de Châteaulin (29) où la veste des hommes fut, durant une partie du XIXe siècle, à dominante brune (*rouz* = brun). (Cf. Creston, René-Yves, *Le costume breton*, Paris, Tchou, 1974, 444). Une excellente étude de J.-M. Guilcher expose clairement les problèmes que soulèvent la définition des "pays".

[7] Cf. "L'exemple du Centre-Bretagne", Vol.III.

[8] Quelques rares accordéonistes, comme Job Yvinec, Le Tréhou (29), nous ont dit avoir accompagné *dañs Leon* de leur instrument, mais en chantant et sans que le texte ne perde de son importance.

[9] A deux reprises, Mme de Sévigné décrit, dans ses lettres, l'exécution d'un *passepied* par des nobles bretons : MM. de Locmaria et Coëtlogon (5 août 1671), le fils et la bru du Sénéchal de Rennes (26 juillet 1689). Gwénolé Le Menn cite des témoignages écrits sur la pratique des *passe-pieds* dans la Bretagne du XVIIe siècle (cf. biblio. gén.).

[10] Cf. Roland de Kermené (1935, 20).

[11] En Haute-Bretagne, seule la forme ronde est connue pour danser le *passepied*. J.-M. Guilcher en signale trois autres observées en Basse-Bretagne :
- la chaîne ouverte, très exceptionnelle (Carhaix et Collorec, Finistère).
- le cortège et la double file, majoritaires en Trégor et occasionnelle en Haute-Cornouaille.
- le "*passepied* à quatre", particulièrement goûté dans plusieurs com-



***Petit bal dans une cour de ferme du Gouray (22) vers 1905.*** *Le violoneux est monté sur une charrette pour se faire mieux entendre. Les danseurs exécutent un pas de scottische (simple ou double). Coll. Badault.*

munes avoisinant Carhaix (Cf. Guilcher, 459-463).

12 En "pays guérandais", Loire-Atlantique, la forme bipartite du *bal paludier* nous incline à faire un rapprochement avec celle du *passepied* (Roussel-Paugam, 1981, 40-46).

13 L'air de *passepied* publié en 1780 par J.B. Laborde, tout comme ceux de Quellien un siècle plus tard, présentent cette structure. J.-M. Guilcher fournit un air relevé à Plévin, dont la structure générale est de trois fois huit mesures : A, B1, B2 (Cf. Guilcher, 465).

14 Cf. Le Bris, A. et Le Noac'h, A., (t.I : 12, 13, 23, 24, 34, 40 ; t.II : 6, 9, 16, 30).

15 Le manuscrit Mahé fut trouvé vers 1950 par le chanoine Le Moing, recteur de Melrand, Morbihan, qui le remit à Mgr. Le Bellec, évêque de Vannes. Il est actuellement conservé à la bibliothèque du Petit Séminaire de Sainte-Anne-d'Auray, Morbihan. Deux transcriptions partielles furent publiées dans les revues *Ar Soner* et *Musique bretonne* (1981/18 et 21, 1983/36 et 39). Nous sommes redevable à Donatien Laurent de nous avoir prêté la copie extrêmement méticuleuse qu'il fit du manuscrit Mahé en 1956.

16 Outre les airs communiqués par J.-M. Guilcher et P. Monjarret, d'autres airs à danser *en dro* figurent dans les publications suivantes :

- Belz, Jorj, et Desbordes, Fanch, *Sonamb get en Drouzerion ; 100 sonenn a vro-Gwened*, Hor Yezh, 1985/1-2, 120 et 124.
- Sicard, Padrig, *Recueil d'airs à danser 1 : pays vannetais*, Trégueux, Dastum, 1985, 36.

17 Le terme gallo *drou* nous paraît très proche de celui, bas-breton, utilisé en pays de Pluvigner, *d'en drou* (littéralement "au tour"). On retrouve le terme *draou* dans toute la Haute-Bretagne à travers l'expression: *il a m'né l'draou toute la né* (il a mené la ronde toute la nuit = il a fait bamboche).

18 Du côté de La Trinité-Porhoët (56) une danse associerait les deux pas : *pas d'en dro* pour la première partie, *pas de rond du Penthièvre* pour la seconde. L'information nous vient d'André Lalycan dont la démonstration nous semble plausible. Une chanson à accompagner cette danse figure dans le recueil publié par Le Bris, Alain et Le Noac'h, Alain, *Chansons des pays de l'Oust et du Lié*, t.III, 1978, 15.

19 Selon Georges Paugam, le *rond* ou *tour* serait attesté avant 1914 jusqu'à Pontchâteau et Saint-Gildas-des-Bois, Loire-Atlantique. Cf. Dastum/8, 73.

20 Cf. Guilcher, 341-362.

21 Cf. Herpin, Géniaux, Guillotin de Corson, Buffet. Marcel Couedel, Bleiguen, Le Claire (Cf. biblio. gén. vol.III). Il y aurait eu un concours de *ridée* à Questembert vers 1930 (Cf. *Dastum*/6, 29).

22 Voici les principaux éditeurs dont les cartes postales, imprimées entre 1890 et 1930 nous ont fourni les renseignements les plus intéressants : A.D. (Rennes) ; Artaud et Nozais (Nantes) ; Barat (Saint-Quay Portrieux) ; B.D. (Paris) ; Bertho (Muzillac) ; Calindre (Ploërmel) ; C.B.D. ; Vve Chamarre (Ploërmel) ; Chapeau (Nantes) ; Collet (La Gacilly); David (Vannes) ; Delattre (Guingamp) ; Dugas, Hippolyte (Héliotypes, Nantes) ; E.L.DL ; Ferrand (Quiberon) ; G.I.D. (Nantes) ; Guéranne (Pontivy) ; Hamon (Guingamp) ; E. Hamonic (Saint-Brieuc) ; H.L.M. ; H. Laurent (Port-Louis) ; Laurent-Nel (Rennes) ; Laveuve (Verdun) ; Lebigot (Brest) ; Le Bihan (Le Huelgoat) ; Le Cunf (Châteaulin) ; Le Doaré (Châteaulin) ; L.L. ; Le Merle (Vannes) ; Lequien-Ravalec (Montcontour) ; Lerny (Guérande) ; Le Rouzic (Auray) ; Lespinasse (Lannion) ; Mancel (Binic) ; Mary-Rousselière (Rennes) ; Mesny (Rennes) ; Milliou ; Monnier-Fortuné ; Nédelec (Tréboul) ; Neurdein et C (Paris) ; Nouvelles Galeries (La Trinité) ; Petitjean (Belle-Ile) ; Pillorget (Saint-Nazaire) ; Réal Photo C.A.P. ; Renault (Paimpol) ; Royer (Nancy) ; Sorel (Rennes) ; Thérin (Ploeuc) ; Vasselier (Nantes) ;




***Le bourg de Scaër** (29) était fameux pour ses ménétriers et ses bals avant 1914. Cette carte postale montre une noce dansant un bal à deux dans le rue principale. Remarquez les sonneurs, juchés sur leurs barriques, à gauche du cliché. Coll. YD.*

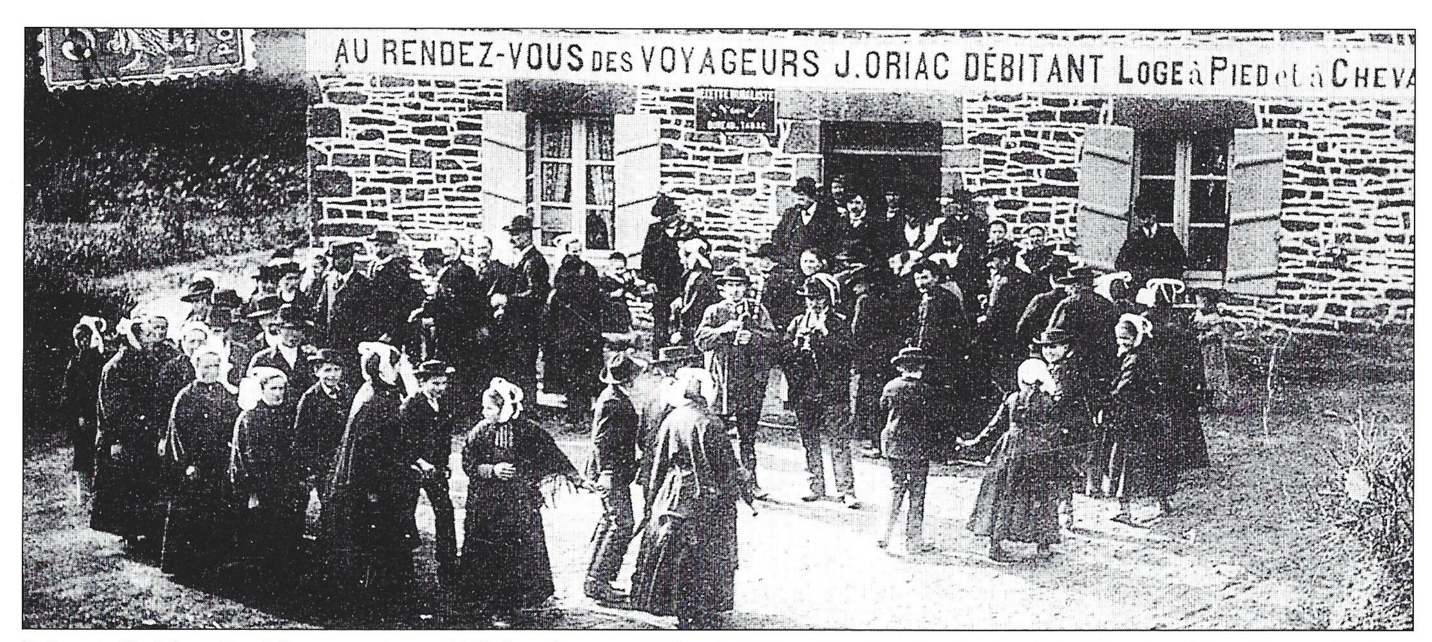
Vergnot Photo (Quimper) ; Waron (Saint-Brieuc).

23 A cette documentation iconographique vient s'ajouter le travail de Francine Lancelot, dont nous avons pu visionner deux films ethnographiques tournés à Guillac et Lanouée (56). Ces prises de vues, faites dans les conditions difficiles de l'enquête de terrain en matière de rondes chantées, appellent, elles aussi, une critique préalable que leur date, toute récente, rend encore plus nécessaire.

24 Rares furent nos observations *in situ*, c'est-à-dire dans le cadre de noces paysannes ou de réunions dansantes entre voisins d'un même hameau.

25 S'il faut considérer le répertoire des mélodies à danser comme représentatif d'une pratique ancienne, il se pourrait que les *ridées gallèses* aient connu dans le passé -avant 1900- une pratique plus étendue à l'est. On trouve aujourd'hui bon nombre de chansons à danser *la ridée,* interprétées comme chansons à la marche, dans une vingtaine de communes à l'est de la limite actuelle de pratique. Les informateurs les plus âgés n'ont que de très vagues souvenirs d'une "ronde avec un balancé des bras" ("José", accordéoniste né en 1905, Pipriac, 1974). Nos enquêtes n'ayant pas été prolongées plus à l'est nous ne pouvons attester ce phénomène que sur Fégréac, Avessac, Saint-Nicolas-de-Redon (Loire-Atlantique), Sainte-Marie, La Chapelle-de-Brain, Renac, Bains-sur-Oust, Saint-Just, Sixt-sur-Aff, Bruc-sur-Aff, Pipriac, Saint-Séglin, Comblessac, Maure-de-Bretagne (Ille-et-Vilaine), Saint-Vincent-sur-Oust, Glénac, La Gacilly, La Chapelle Gacelline, Carentoir, Quelneuc, Monteneuf, Porcaro, Guer (Morbihan).
Ce constat ne prouve rien à lui seul. Les exemples d'échanges et d'emprunts de répertoires étant si nombreux d'un terroir à l'autre, il est bien difficile d'y voir là un indice de pratique ancienne de la *ridée* avec certitude.

26 Plus exactement il y eut coexistence des deux structures en proportion variable selon les époques. Les informateurs parlent généralement de la "ridée à un coup" et de la "ridée à deux coups" pour évoquer ce que nous nommons *ridée à six temps* et *ridée à huit temps.*
Cette distinction vernaculaire fut également observée en Vannetais bretonant par J.-




***Baleu ou dérobée en Penthièvre, sonné, vers 1910,** lors d'un noce à Plessala (22) par Yves Boscher (bombarde de Ploeuc) et Gilbert Hugues (biniou de Plouguenast). Si les rondes évoluent toujours vers la gauche (à l'exception du bien nommé tour su'l'dret) les bals, baleux, bals couroux, et autres aéroplanes évoluent toujours vers la droite. Coll. particulière.*

M. Guilcher.

27 Malgré la quantité étonnante d'airs en 3/4 livrée par P. Monjarret (24 exemples dont deux suites : l'une de 7 airs recueillis à Plumergat et l'autre de 4 airs recueillis à Locoal-Mendon), la proportion reste très faible par rapport aux *laridés à huit temps* (plus de 200 airs transcrits en 4/4) Cf. *Toniou Breiz-Izel.* Cet étonnant corpus de mélodies, jamais entendues sur le terrain par J.-M. Guilcher, et dont on ne trouve aucun équivalent dans le manuscrit du chanoine Mahé, laisse perplexe quant à son authenticité. Nous sommes portés à croire que, dans un élan généreux de sauvegarde d'une musique instrumentale, régionale, la majorité de ces *laridés à six temps* n'aient été fabriqués par des jeunes sonneurs, à des dates très récentes, et guère avant la période de "revival" où nous sommes désormais entrés.

28 L'hypothèse d'une répercussion du mouvement associatif militant des jeunes sonneurs de biniou, qui prend naissance à partir du second quart du XXe siècle, sur les ménétriers paysans n'est pas à exclure. On sait combien les concours de biniou organisés à partir des années 1880 en Bretagne purent influer sur le jeu et le répertoire des sonneurs traditionnels. (Cf. Defrance, 1987). Padrig Sicard fournit six airs de *laridé à six temps*, qu'il dit avoir entendus récemment, sans donner ni les sources ni les conditions d'enquête. Cf. Sicard, Padrig, *Recueil d'airs à danser* : *1. pays vannetais*, Trégueux, Dastum, 1985, 34.

29 D'après Georges Belz, Pontivy (natif de Ploemel).

30 Pierre Thomas, de Ploemel, chante en français sur le disque *Dastum* n° 1. Un excellent informateur de Carnac, dit "Job Kerlagad", possède un grand répertoire de chansons vannetaises mais son répertoire de chansons françaises n'est pas moins étendu. M. et Mme Belz, bretonnants demeurant à Plouharnel, nés vers 1920, connaissent un grand nombre de chansons qu'ils estiment être d'origine gallèse. L'hypothèse, qui vient immédiatement à l'esprit, est que ces chansons à danser puissent venir de terroirs au-delà de la frontière linguistique. Mais n'oublions pas que Vannes a passé, aux XVIIIe et début XIXe siècles, pour une des villes de France où l'on parlait le meilleur français. Le phénomène d'influence d'un répertoire de danses n'implique pas nécessairement celui d'emprunts d'accompagnements musicaux.

31 Pierre Pasco, accordéoniste, nov. 1981.

32 Le collecteur et chanteur Gilbert Bourdin nous dit avoir entendu dans les années 1970 à Pluherlin, Morbihan, quelques chansons à danser la *ridée* construites sur six temps.

33 Alors que la différence entre les airs de *ridées* et les airs de *drou, draou, rond* ou *tour* du *pays de Questembert* est très sensible, elle semble moins nette entre ceux de *ridées* et de *pilé-menu*. Il n'est pas rare de voir des informateurs d'une cinquantaine d'années hésiter pour distinguer un air de *pilé-menu* d'un air de *ridée*, et ce plus particulièrement entre Redon et Ploërmel.

34 Cf. *Daouzeg Koroll Breizh*, Elven, Breiz hor Bro, 1981, 45. J.-M. Guilcher nous a confié avoir entendu ce même air, dans une version assez voisine, en Vendée. On en retrouve de nombreux exemples notés dans les "provinces de l'Ouest" par les folkloristes, du siècle dernier ou de la première moitié du nôtre.

35 Cette observation vaudrait pour beaucoup d'autres airs, sans référence ni à la *ridée* ni même au Pays Gallo. Quantité d'airs d'*en dro* ou de *tour* résultent d'un aménagement rythmique de mélodies bien connues dans le folklore français en général.

36 Sauf le n°17, cf. corpus en vol. IV.

37 Ce phénomène peut aussi être observé dans les exemples 1 et 56 des *ridées* gallèses à quatre temps, de notre corpus, en comparaison avec les airs à mesure variable n° 31 et 8. Un autre phénomène est encore possible : la réduction de mélodies de six temps à cinq temps. Faute d'avoir recueilli en Pays Gallo des airs à six temps, nous manquons




***Le jour de la fête paroissiale du village de Mögeldorf,*** *une danse circulaire en cortège est sonnée par un duo traditionnel au XVIe siècle (Allemagne du Sud) : Bombart & Sackpfeife (chalemie et cornemuse). Comme pour certaines danses traditionnelles bretonnes d'aujourd'hui, la formation en cortège dispose le cavalier à gauche de sa cavalière, lui offrant sa main droite. La mise en regard de ces deux documents, que près de quatre siècles séparent, renvoie au moins à l'époque des branles de la Renaissance les origines d'une partie du répertoire des danses traditionnelles en Bretagne. Le bal en cortège fait partie d'une suite imposée. En effet lorsque le cavalier invite une femme à danser, il n'en est quitte que lorsque la troisième, voire la quatrième danse de la suite sont exécutées. Cette pratique, connue dans la noblesse au Moyen-Age, se retrouve en Bretagne dans les terroirs de gavotenn, de dans Treger, de rond du Penthièvre, de rond paludier, et dut vraisemblablement trouver une forme en terroirs en dro. Gravure sur bois de Barthel Beham (1502-1540). Coll. Bibliothèque d'Erlangen.*

d'éléments comparatifs pour vérifier le bien-fondé d'une telle hypothèse.

38 Le manuscrit Le Cerf, qui porte l'intitulé "Airs de biniou, région de Mûr-de-Bretagne", est daté de 1860. Dans "l'été" du deuxième quadrille le second thème, qui n'est autre qu'une variante de la célèbre chanson bas-bretonne *An hini Goz*, porte la mention "ridée".

39 Le Poudouvre et la partie extrême orientale du département des Côtes d'Armor furent plus prompts à abandonner le *rond du Penthièvre* que le Mené et les pays de Loudéac et de Moncontour.

40 Usuellement appelé *rond de Loudéac* par le mouvement de revival.

41 A Plessala, Saint-Gouéno, La Prénessaye, Plemet, seules les personnes nées avant 1910 sont susceptibles d'en faire une réelle démonstration.

42 Cf. bibliographie. Alan Le Noac'h a contribué activement à la réalisation du cahier n° 4 de l'association Dastum, "Pays de Loudéac", Châtelaudren, 1976. On y trouve notamment une étude de six pages dactylographiées sur la danse, accompagnée de cartes. Le commentaire reprend intégralement le texte publié dans le mensuel *Breiz*, n°134.

43 Cf. Guilcher, *La contredanse...*, 202-203.

44 M. Etienne, Plaintel, né vers 1910.

45 Ses notes attestent le souvenir des deux rondes, *rond du Penthièvre* et *tour su' l'dret*, à Ploeuc.

46 On trouvera des mélodies à accompagner les *dérobées* trégoroises dans : Boivin (1902) ; Guilcher, *La contredanse...*, op. cit., 202 ; Monjarret, *Toniou...*, 601-611 ; Thielemans.

47 Cf.- Galbrun Erwanez, biblio. gén. vol. IV.

48 Jean Jouaux, Noyal-sous-Bazouges, Ille-et-Vilaine, septembre 1975.

49 S'agit-il de la réminiscence d'une ancienne suite réglée ? Notons au passage que cette pratique de la "reprise" se rencontre également pour la *gavotenn* en "pays pourlet", où la suite réglée, telle qu'on peut l'observer en Haute-Cornouaille, a aujourd'hui disparu.

50 Roger Gaillard, Bazouges-la-Pérouse, Ille-et-Vilaine, août 1975.

51 Cf. Louis Decombe ; Lucien Fouquet ; Simone Morand, (biblio. gén.).

52 Citons Adolphe Orain, Paul Sébillot, Romain du Croisé, Jean Choleau, Amand Dagnet, Erwanez Glandour, (cf. biblio. gén.).

53 Avessac (44), juillet 1974.

54 A partir des années 1976 le mouvement régional haut-breton reprend vie. On assiste alors à l'émergence de nombreuses associations de rayonnement local et dont l'activité principale consiste à revaloriser la langue et les traditions populaires.

55 En certains lieux, le souvenir d'*avant-deux*, chez les personnes nées après 1910, est déjà en cours d'effacement.

56 C'est le cas d'une danse encore observable en plusieurs lieux de Penthièvre et portant différents titres commençant toujours par "Les gars de...". La localisation de l'origine de ces "gars", qui constituent les premières paroles de la chanson d'accompagnement, varie, par exemple :

"*Ce sont les gars de Penguily qui ont de beaux habits.*
*Qui ont de beaux habits par devant par derrière.*
*Qui ont de beaux habits par derrière par devant.*" La Prénessaye (22).

57 Saint-Carreuc (22)

58 Plénée-Jugon (22).

59 "Gavotter : danser au son de la goule" (Cf. Chapron, Joseph, *Dictionnaire des coutumes, croyances et langage du pays de Châteaubriant*, Châteaubriant, Simon, 1924, 38).

60 On dit "noter" pour "chanter pour accompagner des avant-deux". Expression entendue dans tout le *pays de Dol* et en quelques endroits du "Coglais" (Chauvigné, Saint-Marc-le-Blanc, Saint-Ouen-la-Rouerie).

61 Sur la rive droite de l'Arguenon (22), la pause prend des proportions démesurées au point que l'observateur non averti imagine la danse terminée à la fin de chaque cycle de figures. A Plorec et Saint-Méloir-des-Bois, en particulier, la pause qui sépare la fin




***Chaîne fermée de gavotte vers 1905 en Haute-Cornouaille,** vraisemblablement Scrignac (29). A l'occasion des grands événements, des sonneurs sont invités (ils siègent ici devant le hangar en bois), mais, d'ordinaire, on accompagne la danse à la voix, selon la technique du kan ha diskan. Coll. YD.*

du "balancez" et le début de l'"en avant-deux" dure de douze à seize temps.

62 Nazareth est le nom d'une toute petite commune rattachée aujourd'hui à Plancoët (22).

63 M. Tricoire écrit : "L'Avant-Deux étant la danse la plus pratiquée, les airs étaient nombreux. Nous en avons recueilli une vingtaine pour l'Avant-Deux de Châteaubriant et une dizaine d'autres pour l'Avant-Deux de Travers (certains airs étant communs aux deux Avant-Deux)." Les quatre airs qu'il donne en exemple sont construits sur deux phrases de seize mesures chacune. Selon qu'une phrase est répétée ou non, la structure du morceau diffère. Trois formes sont utilisées : A-B, A-A-B ou A-B-B. (Cf. Roussel-Paugam, "L'avant-deux de Châteaubriant", 1981, 24-27).

64 On rencontre d'autres exemples d'avant-deux "instrumentaux" dans le corpus d'airs binaires : n° 8, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 41, 42 et 43. cf. vol. IV.

65 On sait que les paroles de cette chanson rapportent un événement pittoresque qui se déroula à Saint-Malo. Cf. Herpin, Eugène, *Chansons de Saint-Malo*, J. Haize, Saint-Servan, 1907, in-8°, 51.

# II - Les enseignements de l'analyse

Particulièrement riche d'enseignements se révèle l'examen attentif des mouvements rythmico-mélodiques de plusieurs centaines d'airs à danser passés au crible des informateurs. La disparité des exemples musicaux tend à s'estomper, laissant entrevoir certaines constantes à l'intérieur d'un même domaine. Plusieurs traits pertinents nous apparaissent désormais comme fondamentaux. La **subdivision binaire** du temps domine très largement l'ensemble du répertoire à danser. Les mesures rigoureusement à 6/8, 9/8 ou 12/8 sont très rares. Seuls les *passepied*s gallos et une partie des *avant-deux* en font usage. A titre informatif, rappelons que les *bals* ainsi que les *dérobées* observent généralement ces mesures, dites ternaires.

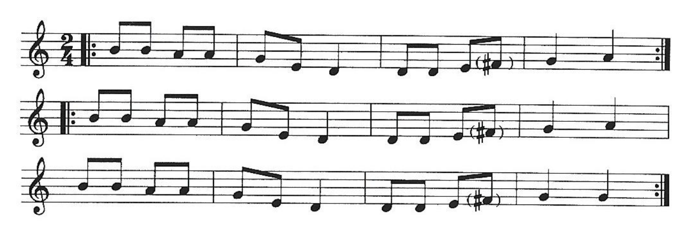
L'**ambitus** mélodique des airs à danser, qu'ils soient vocaux ou instrumentaux, est majoritairement restreint : près de la moitié des pièces de notre corpus se situe dans l'intervalle d'une sixte, 15 % d'une septième, 8 % d'une octave et 4 % d'une quinte. Ceci ramène à plus de 75% les airs à danser situés dans un intervalle égale ou inférieur à l'octave. D'un terroir à l'autre apparaissent des différences sensibles entre les répertoires vocaux et instrumentaux, entre les instruments eux-mêmes, mais, contrairement à certaines idées reçues, la Haute-Bretagne n'offre pas plus d'occurences d'airs étendus sur un ambitus large.

La plupart des **échelles mélodiques** rencontrées ne se plient pas aux règles de la tonalité et relèvent de systèmes prépentatoniques, pentatoniques, voire modaux[1]. Ces derniers n'apparaissent complets (c'est-à-dire heptatoniques) que sous les formes du mode de *la*, du mode de *ré* et plus rarement du mode de *fa* ou de celui de *sol*. Lorsqu'une mélodie n'utilise pas tous les degrés d'un de ces modes, plutôt que de parler d'échelles défectives, sur lesquelles nous n'avons aucun moyen de contrôle, nous nous bornons à citer les degrés exploités.

A partir du seul corpus d'airs à danser recueillis sur une partie du terrain breton entre 1971 et 1984, il est déjà possible d'établir une liste très variée d'échelles utilisées par les chanteurs et les ménétriers âgés, détenteurs d'un savoir de transmission orale. Celles-ci prennent les formes les plus diverses, de la simple échelle triphonique, sur trois sons, à l'échelle heptatonique utilisant sept degrés. Entre ces deux pôles se situent, en nombre relativement important, des échelles tétra- et surtout penta- et hexaphoniques. Afin de mettre en évidence cette distinction entre le nombre de degrés dans une échelle, nous avons opté pour le principe d'une numérotation explicite. Chaque échelle porte un numéro de trois chiffres ; le premier désigne le nombre de degrés, les deux suivants indiquent la position de l'échelle dans notre classification. Nous avons aussi tenu compte des différents agencements des degrés de l'échelle heptatonique correspondant à la gamme majeure, le troisième et le septième degrés pouvant être altérés. Ces distinctions apparaissent dans les échelles 800. Outre le pentatonique pur, que nous rangeons à part, il est possible de rencontrer des "pentatonismes"[2] où les degrés d'une échelle pentatonique sont enrichis de pyéns (notes de passage, broderies ou appogiatures).

Par ailleurs, les échelles pentaphoniques (non pentatoniques mais connaissant malgré tout cinq degrés conjoints et/ou disjoints), hexaphoniques et heptaphoniques présentent chacune plus d'une douzaine de variantes. Certaines d'entre

elles peuvent parfois être assimilées à des échelles pentatoniques, anhémitomiques, où intervient, ici ou là, une note étrangère. C'est l'importance, que nous attribuons subjectivement à certains degrés dans la ligne mélodique, qui détermine si l'on a affaire à une échelle pentatonique ou non. Que l'on considère telle note comme appui ou note de passage, l'interprétation de l'échelle diffère :

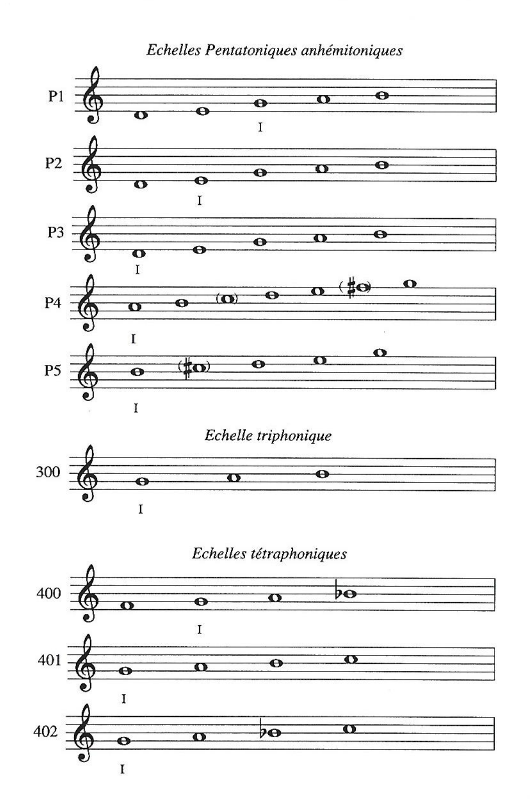


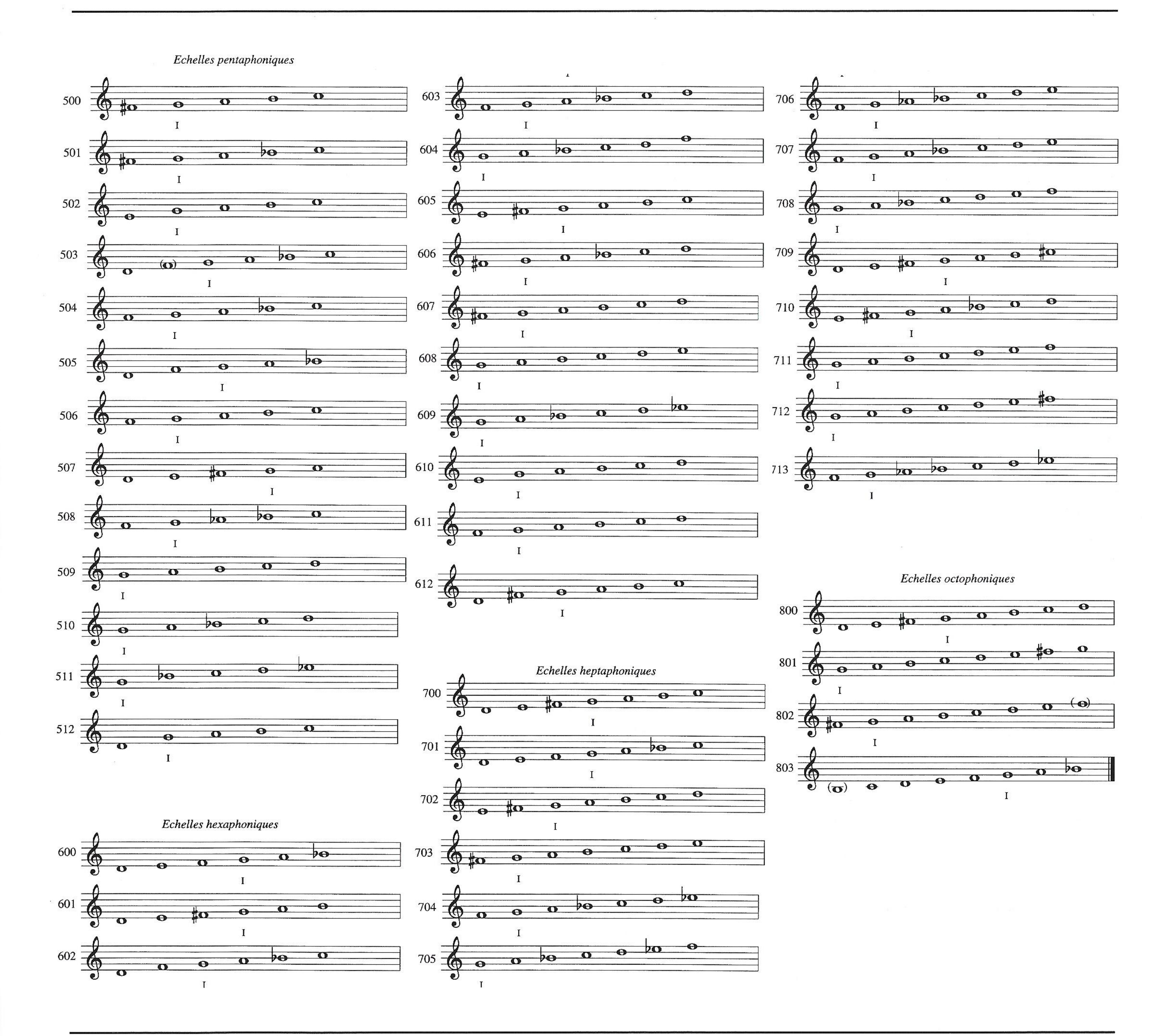
En tenant compte du degré *fa#*, l'échelle de cette pièce correspondrait au 601 de notre nomenclature. Dans le cas contraire, il s'agirait de P1. Dans la mesure où le pycnon est repéré, il est possible de rattacher un nombre important d'airs construits sur des échelles hexa- voire heptaphoniques à l'une des cinq formes du pentatonique. Pour une lecture aisée de ces échelles, nous utilisons le système de transcription établi par Constantin Braïloiù, désormais admis comme le plus commode. En conséquence, le degré fondamental de chaque échelle est toujours la note *sol.*

On remarquera l'analogie entre les échelles P1, 601, 700 et 800. Le classement - qui se veut avant tout fonctionnel - peut différer selon l'importance attribuée aux quatrième et septième degrés dans une mélodie (note de passage, broderie, appogiature ou appui réel). Ainsi, les airs que nous pensons être construits sur les échelles 601, 700 et 800 sont susceptibles de basculer dans des "pentatonismes" en fonction de l'interprétation de l'analyste. De même, les sixième et septième degrés font parfois hésiter entre plusieurs échelles voisines : 509, 607, 608 et 703.

Afin de donner une vision plus précise de notre corpus d'enquête, nous avons établi des statistiques de fréquence dans l'usage des échelles, d'abord par catégories d'airs à danser (selon leur identification locale), puis sur l'ensemble du répertoire recueilli. Il apparaît que des répertoires propres à certains terroirs sont enclins à utiliser plus fréquemment des échelles que d'autres. De même, certaines échelles sont totalement absentes dans le corpus d'airs à danser constitué sur un "pays" ou un répertoire particulier. D'autres, par contre, se retrouvent partout et peuvent éventuellement être le support de mélodies interchangeables. Cet aspect purement musicologique permet d'ouvrir une perspective de définition plus précise de notre typologie. Sans pour autant établir des règles propres à la construction d'airs adaptés à des répertoires précis, nous pourrons néanmoins en relever les tendances, voire les originalités sur le plan des échelles mélodiques.

***Echelles rencontrées dans le répertoire traditionnel de musique à danser en Bretagne (xx° siècle)***





Echelles pentaphoniques
500
501
502
503
504
505
506
507
508
509
510
511
512
Echelles hexaphoniques
600
601
602
603
604
605
606
607
608
609
610
611
612
Echelles heptaphoniques
700
701
702
703
704
705
706
707
708
709
710
711
712
713
Echelles octophoniques
800
801
802
803

## Statistiques de fréquence des échelles.

L'ensemble du corpus connaît une cinquantaine d'échelles, inégalement représentées. Près de 6 % des airs sont construits sur les cinq échelles pentatoniques mais on remarque surtout six échelles principales et neuf secondaires.

### a) Echelles principales :

Nous les qualifions de principales puisqu'elles représentent à elles-seules 63 % du corpus. Ce sont, par ordre d'importance, les 608, 607, 800, 509, 703, 603.

### b) Echelles secondaires :

La représentation des échelles secondaires est de 23 %. Il s'agit des 801, 700, 605, 704, 505, 610, 500, 511, 608. On voit que plus de 90 % du répertoire d'airs à danser contenus dans ce corpus n'utilisent que vingt échelles. Il paraît indiscutable que les airs à danser de Haute- et de Basse-Bretagne confondus évoluent pour la quasi-totalité sur des échelles de cinq, six, sept et huit degrés. Nous pourrions pousser dans le détail l'exploitation de telles données, établir des distinctions entre les pays, étudier les différences probablement sensibles entre les répertoires (*dañs tro plin* par rapport à *avant-deux* par exemple). Là n'est pas notre objectif. Ces calculs visent simplement à donner un ordre de grandeur et à mettre l'accent sur l'importance respective des échelles qui figurent dans notre inventaire.




***A Saint-Fiacre, près de Nantes** (44), une noce danse simultanément plusieurs figures d'avant-deux. L'orchestre est un trio, traditionnel au XIXe siècle dans les faubourgs des villes françaises : violon, clarinette, baryton. Coll. La Bouëze.*

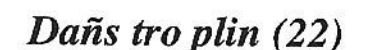
## Les structures formelles.

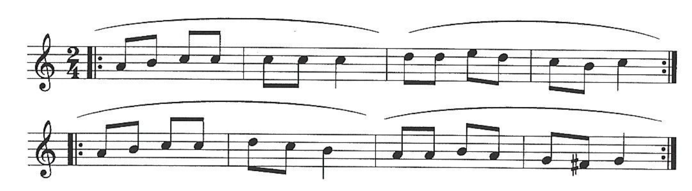
En premier lieu, on constate que chaque catégorie d'airs à danser présente un nombre relativement important de formes. Que ce soient pour les *avant-deux* ou *en dro*, les airs appropriés à la danse, et reconnus comme tels, ne sont pas tous coulés dans un même moule-type, adhérant de près aux exigences du pas[3]. C'est pourquoi il paraît difficile d'avancer, a priori, qu'un répertoire d'airs à danser, la *ridée* par exemple, doit obligatoirement connaître une structure formelle fixe. Ce n'est qu'à la confrontation des formes en usage que certains indices peuvent surgir et éventuellement nourrir la thèse d'éléments structurels cloisonnés et propres à chaque répertoire.

## Les constantes formelles du répertoire à danser.

Deux grandes catégories d'airs dominent l'ensemble du corpus : les plus nombreux, de coupe bipartite (A-B), et les autres (A-B-A, A-B-C, ou A-B-C-D). Ces formes générales, en usage dans le répertoire des ménétriers bretons s'appliquent aussi bien aux danses de mouvement continu - quelle que soit la partie musicale - (*gavotenn, rond du Penthièvre, dañs tro plin, dañs Treger, en dro, en hanter-dro, pilé-menu, ridées, laridés,* etc.) qu'à celles connaissant elles-mêmes deux parties chorégraphiques distinctes (*bals, passe-pieds, dérobées, guédennes, avant-deux,...*). A l'intérieur de ces grandes parties, le plus souvent reprises mais qui ne correspondent pas nécessairement à un découpage chorégraphique précis, s'opère une subdivision en motifs de quatre temps[4]. Exceptés les airs à 3 temps comme *en hanter dro* et ses dérivés, les

valses et les mazurkas, l'intégralité des airs du corpus est en effet construite à partir de cette unité élémentaire. Il est d'ailleurs fréquent qu'un motif se retrouve partiellement, et même textuellement, d'une phrase à l'autre. L'isorythmie n'étant pas rare, c'est donc bien la formule mélodique qui distingue un motif d'un autre. En effet, la répétition d'une même formule rythmique, de quatre temps, et sans discontinuité, tout au long d'un même air, est courante :





***Dañs tro plin lors d'un concours dans les années 1970*** *(catégorie femmes de plus de quarante ans) en Centre Bretagne. Coll. Dastum.*

L'organisation de ces formules de quatre temps assure un minimum de variété. Lorsqu'un motif utilise une formule cadencielle en fin de phrase A par exemple, il est fréquent qu'elle soit utilisée en fin de phrase B. De même, un mouvement mélodique d'antécédent reposant sur le degré V trouvera un conséquent, soit à l'intérieur même de la phrase, soit à la fin de la phrase suivante agissant ainsi comme conclusion. L'ensemble des structures que nous avons dégagées témoigne, au demeurant, d'une assez grande diversité de combinaisons entre motifs.
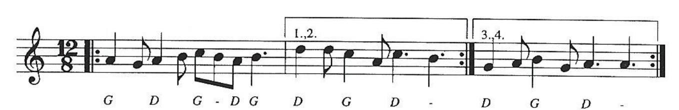
## Les types musicaux fondamentaux.

Notre démarche va à présent consister à osciller entre plusieurs aspects tangibles de notre objet afin de puiser dans l'un (la musique) les éléments complémentaires à l'autre (la danse), et tenter de dégager certains traits rythmico-mélodiques, pertinents du fonds ancien. La confrontation entre la réalité musicologique d'airs à danser et les exploitations chorégraphiques qui en sont faites, devrait apporter quelques éléments de réponse à nos interrogations. A titre d'exemple, il est troublant, de constater la pluralité des usages dans le rapport musique-danse qui s'établit dans la prestation d'un ménétrier. Le répertoire propre à accompagner telle danse ne présente pas toujours les caractéristiques musicales que l'on serait en droit d'attendre, compte tenu de la spécificité de son pas. Il est tout aussi surprenant de voir des danseurs se mouvoir avec un pas de structure rythmique immuable tout en écoutant une musique de structure différente. C'est le cas, nous l'avons vu, pour la majorité des *laridés bas-bretons* à six temps et des *ridées gallèses* à six temps[5].

Par ailleurs, s'il est relativement aisé d'identifier une danse *de visu*, la question est plus délicate quand il s'agit d'un air à situer sur simple écoute. L'abondance des airs pour une seule danse plonge souvent l'observateur dans un profond désarroi. De plus, un même air peut avoir des usages différents, sans comporter pour autant des nuances parfaitement perceptibles de prime abord. Les ménétriers en personne émettent souvent quelques doutes et nous font part de leur incertitude : "T'as des airs "passe-partout" que tu peux glisser en douce. Les danseurs s'en rendent pas toujours compte. C'est du trucage pour changer un peu. Pour te dire vraiment pour quoi ils sont faits au départ, alors là j'en sais rien"[6].

Il existe en effet des airs à caractère très tranché, dont l'allure générale convient parfaitement à l'usage qui en est fait, au point de demeurer indissociables de la danse qu'ils doivent accompagner. C'est presque toujours le cas pour la *gavotenn* et souvent vrai pour *en dro*. Certains airs d'accompagnement d'une *gavotenn,* au changement de pas placé au temps trois, connaissent précisément une subdivision ternaire au troisième temps ; de là à penser que la cellule de trois croches contenue dans un air de *gavotenn* correspond nécessairement à l'emplacement du changement d'appui dans la danse, il y a un pas que rien ne nous permet de franchir[7].
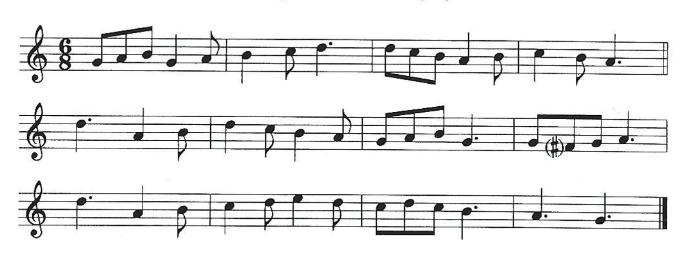
***Gavotte, Berrien (29)***
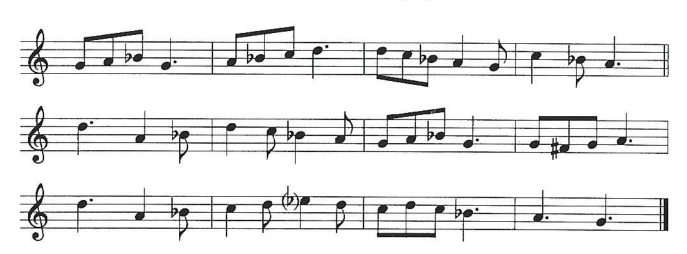



A ce degré de symbiose entre les deux éléments moteurs du mouvement, la part attribuée à l'un pour guider l'autre semble équitable. Toutefois, l'efficacité d'un air reste très dépendante de l'interprétation qui en est donnée : "Une gavotte mal sonnée, c'est plus une gavotte !"[8].

Beaucoup plus nombreux sont les airs adaptés, arrangés, ayant subi les retouches nécessaires à leur utilisation. Le modèle rythmique fondamental dominant demeure alors celui de la danse. Pour se plier aux exigences gestuelles, l'air devient l'objet de modifications plus ou moins profondes. Celles-ci, essentiellement rythmiques, peuvent aussi s'exercer sur un plan d'ordre esthétique. Pour des motivations difficiles à cerner, certains interprètes n'hésitent pas à habiller selon leurs goûts les mélodies d'emprunt, qu'elles proviennent de répertoires voisins ou franchement étrangers :

***Passepied - Gausson (22)***

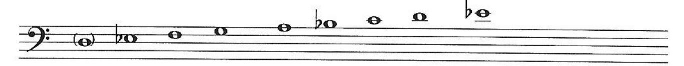


***Bal - Rostrenen (22)***

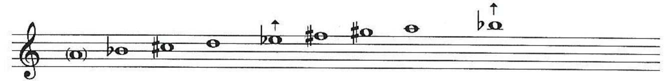


Doit-on penser qu'il y ait eu ici réfaction consciente, délibérée, en vue de réaliser un climat différent ? Ce serait attribuer à l'habitus musical local un bien grand rôle. Nous croyons plus probable que l'explication tienne à d'autres facteurs. Les retouches peuvent, par exemple, avoir des raisons purement techniques. Telle bombarde ancienne à six trous ne pourra que très difficilement jouer un air construit sur telle échelle mélodique, proche de la tonalité majeure par exemple[9]. Tel vielleux éprouvera de grosses difficultés à reproduire sur son instrument une chanson en vogue, et la transformera afin de la rendre jouable sans acrobatie technique. Dans le cas de la clarinette en *sib* (cf. vol.I, p.75), les notes obtenues par ouverture des doigts de bas en haut donnent ceci :

***Clé de treizième fermée :***
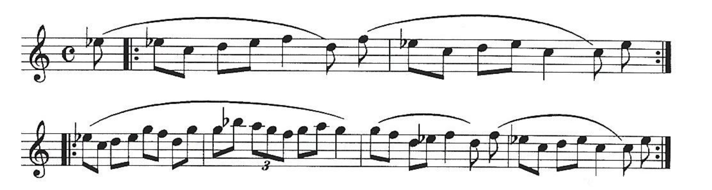


***En ouvrant la clé de treizième :***



De sorte que bon nombre de joueurs de clarinette de la partie occidentale des Côtes d'Armor interprètent une proportion, plus importante qu'ailleurs, d'airs construits sur cette échelle :

***Dañs fisel***



Tel chanteur, habitué à mener les danses en chantant en *kan ha diskan*, réduira l'ambitus d'un air pour ne pas fatiguer sa voix, modifiera sensiblement l'organisation rythmique d'un thème afin de se livrer librement à des fantaisies littéraires. Mais, pour l'observateur, il est une troisième catégorie d'airs à danser : ces airs qui semblent a priori "passe-partout" et que l'on retrouve presque inchangés dans des répertoires très différents. Une chanson, dont le texte, français ou breton plaît, peut connaître un succès très rapide et se propager sur une aire importante en peu de temps. La réaction habituelle des sonneurs, toujours à l'affût de nouveautés propres à satisfaire leur appétit de séduction permanente auprès de leur public, consiste à en faire une adaptation aux danses locales. Si elle est la bienvenue, elle se façonnera à l'usage ; dans le cas contraire, l'arrangement tombera dans l'oubli. **Le répertoire d'airs à danser observable aujourd'hui se compose donc de couches superposées provenant d'emprunts nombreux et d'âges variables.** Par quels moyens nous est-il possible de démêler cet écheveau, dont nous ne percevons que le stade ultime? Comment saisir instantanément les subtilités qui font reconnaître aux chanteurs et sonneurs un air de *gavotenn ar menez*, de *dañs fisel* ou de *dañs tro plin* ? Quelles sont les divergences entre un air de *ridée gallèse* et un *rond du Penthièvre* ? Où sont les différences musicales entre un *pachpi* de Haute-Cornouaille et une mélodie d'*en dro* du Vannetais ? Quelles sont les marques rythmico-mélodiques qui permettent de distinguer un *avant-deux* d'une *polka*, une *dérobée* trégorroise d'un *passepied* du Penthièvre ? Si l'on dispose d'airs effectivement dansés, interprétés comme ils le sont dans la danse, beaucoup de confusions deviennent évitables. La perception fine de ces différences musicales demande, bien entendu, une certaine pratique. Hors contexte, il devient très ardu d'en saisir les indicibles nuances. Afin de tracer quelques repères musicologiques, nous nous sommes interrogés sur les critères rythmico-mélodiques qui nous donnaient la clé de l'identification d'un air à danser du répertoire breton. C'est donc à un exercice d'analyse à rebours que nous nous livrons à présent.



***A Saint-Samson, en Plougasnou (29), on danse la gavotte,*** *en cortège comme une dérobée ou un bal. Importée durant la seconde moitié du XIXe siècle dans ce terroir occidental du Trégor, dit « morlaisien », la gavotte, également nommée dañs kerne (danse de Cornouaille) prend ici une forme « moderne » où la chaîne mixte a éclaté, phénomène d'émancipation du couple par rapport au groupe que l'on retrouve au sud du département, en pays bigouden. Le sonneur de clarinette qui porte une grande blouse - un second sonneur est peut-être caché ? - est accompagné d'un petit tambour. Document inédit, non daté, circa 1900. Coll. Badault.*

**La hiérarchie dans les airs.**

Malgré une relative variété de mélodies à la disposition du ménétrier pour animer une danse définie, il est rare que celui-ci fasse abstraction de ses préférences. Ces dernières, bien que subjectives, reflètent souvent une réalité prosaïque : en dehors des critères propres à la technique instrumentale, la prédilection des musiciens va le plus souvent aux airs convenant effectivement très bien au pas de la danse en question[10]. De l'avis des danseurs eux-mêmes, il est des airs, ou chansons à danser, mieux appropriés que d'autres. A Saint-Vincent-sur-Oust (56), par exemple, la ronde commence toujours - à l'heure de nos enquêtes - par un nombre limité d'airs (une demi-douzaine) considérés par tous comme les plus performants dans la mise en place du mouvement



***Danse de noce. Tableau d'Olivier Perrin. Musée de Saint-Brieuc.*** *Belle œuvre collorée du peintre ayant longuement séjourné à Quimper à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle. On reconnaît sans peine une chaîne ouvert mixte, probablement une gavotte, dont le danseur-meneur est au premier plan. La position des sonneurs, très réaliste, rappelle celle des Bavarois au XVI^e siècle ou des Cornouaillais au XX^e siècle (cf. Musiques traditionnelles en Bretagne, vol. I p.29).*



***Fête en Cornouaille. Alfred Darjou (1832 - 1874),*** *huile sur toile (1855). Musée départemental breton, Quimper.*

collectif. Le meneur de la ronde chantée, ou le ménétrier, choisit nécessairement son air introducteur parmi cet échantillon d'airs générateurs. Par la suite, ce ne sont plus les pas qui se fixent sur la mélodie mais l'inverse : "Une fois le rond lancé, tu peux chanter ce qui te passe par la tête !"[11]. A Sougéal (35) les danseurs ne connaissent aujourd'hui qu'un seul air sur lequel ils se sentent capables de commencer un *avant-deux*. Une fois les repères pris, l'air ou "l'air de mise en place" (expression que nous empruntons à un accordéoniste routinier du *pays de Dol*) peut être suivi d'autres, sans dommages pour la danse. Le constat - nous l'avons vérifié à maintes reprises sur des terrains variés - vaut pour une proportion importante du répertoire des danses traditionnelles. Ainsi, là où la pratique tend à disparaître, on incline à ne retenir que les airs les plus utilisés par le passé et dont l'identité et l'efficacité sont garanties. Les danseurs ne s'y trompent pas, qui établissent une hiérarchie entre les airs en dosant leur enthousiasme[12]. Hiérarchie qui compte aussi dans l'attribution par le groupe d'une qualification professionnelle à un animateur de danse. La compétence d'un ménétrier se mesure en partie au talent dont il fait preuve pour restituer, par le truchement de son instrument, un certain nombre d'airs "qui marchent" : "Le père M.... avait toujours des airs qui tombaient bien sous le pied. Cétait un sacré *sonnou* !"[13].




***Cléguérec (56), dans le hameau de Sainte-Anne du Boduic,*** *le jour du pardon. L'iconographie des violoneux en action pour mener une danse en Basse-Bretagne est des plus pauvres. On reconnaît ici une gavotte, nommée par J.M. Guilcher laridé-gavotte, du fait de son énergique mouvement de bras, caractéristique de cette partie morbihanaise, au nord de Pontivy. Coll. La Bouèze.*

Mais qu'est-ce qui fait le succès d'un air ? La référence à des modèles plus ou moins stables paraît être une condition *sine qua non* à la réussite d'une adaptation d'un air au répertoire à danser. C'est dans le souvenir d'exemples peu nombreux, ancrés dans l'habitus rythmico-mélodique de leur communauté humaine, que nos informateurs trouvent l'argumentation justifiant leur choix : "Cet air ne va pas parce qu'il ne ressemble pas assez à celui-là, qui est typique et que je tiens de ma grand-mère"[14].

Il semble pourtant que ces modèles musicaux connaissent différents degrés de résonance, gravés dans l'inconscient collectif du groupe. La personnalité du censeur pèse beaucoup dans le vote communautaire. Les jugements d'un chanteur ou d'un sonneur réputés sont le plus souvent sans appel. Dans le doute, on se référera en dernier recours à l'avis du danseur considéré par tous comme le plus expérimenté[15]. Sa maîtrise du style local dans lequel se reconnaissent ses concitoyens en fait une sorte de modèle idéal vers lequel tendent les autres. Ce sont donc aussi les "bons" danseurs qui décident de l'adoption d'un air au répertoire du ménétrier. C'est pourquoi, les impressions de ce dernier sur la pertinence d'un air nouveau ne sont définitives qu'après avoir été soumises à la critique des danseurs dont il respecte le savoir.

**Caractéristiques générales du fonds chorégraphique.**

Par souci de clarté nous dirons que le fonds traditionnel des danses se divise en trois grandes catégories formelles :

- les *danses au mouvement répétitif (gavotennoù, ronds du Penthièvre, en droieù,...)* établi sur une formule rythmique ne dépassant jamais huit temps.
- les *danses à plusieurs phases (passepieds, bals, ...)*.
- les *danses à figures*, issues des contredanses françaises et quadrilles *(jabadao, dérobées, avant-deux,...)*.

Le geste est identique, sans discontinuité, dans les danses d'une seule phase répétée à loisir, autorisant de ce fait un nombre de parties mélodiques variable dès l'instant où leur structure est un multiple quelconque de la cellule rythmique du pas (construit sur quelques temps : trois pour *en hanter dro*, quatre pour *rond du Penthièvre*, huit pour *gavotenn,* etc.). Ces danses sont toutes issues des *rondes anciennes* se mouvant vers la gauche avec plus ou moins de vivacité. Les danseurs se tiennent par les bras, la main ou un doigt, tournés vers le centre du cercle, ou légèrement orienté vers la gauche, le mouvement reste quasi invariable quelle que soit la structure formelle de la mélodie d'accompagnement[16]. L'évolution de la ronde peut être régulière, chaque appui de pas la faisant avancer vers la gauche, ou par à-coups (alternance de déplacement et de mouvement sur place).

En ce qui concerne les autres danses, le pas reste souvent identique d'un bout à l'autre de la danse, mais la forme, elle, distingue plusieurs étapes pour lesquelles une concordance entre le geste et le support musical est indispensable. L'exécution de deux phases distinctes, ou d'une figure alternée avec une autre, demande une cohérence entre les danseurs, cohérence commandée par la musique. Autrement dit, ce type de danses requiert un accompagnement particulièrement approprié dans sa structure formelle. Ainsi, les airs de forme bipartite A-B conviennent mieux, *a priori*, aux danses à deux figures. La figure 1 de la danse correspond alors à la partie A de l'air, tandis que la figure 2 s'exécute sur la partie B.

Quand l'air est tripartite A-B-C, il est fréquent de retarder l'exécution de la figure 2, afin de la faire coïncider avec la partie musicale C. C'est, du moins, ce que nous avons pu observer pour les *baleux* du *pays de Loudéac*, les *passepieds* du *pays de Saint-Brieuc* et les *bals paludiers* de Saillé (44)[17]. Ajoutons que ces mélodies de coupe tripartite sont reprises soit par le choeur des danseurs, dans le cas d'un chant à répons, soit par le ménétrier seul, soit encore par le second musicien dans le cas d'une formation en couple. Le résultat sonore de ces reprises présente la structure suivante : A A B C C. La partie B n'est alors qu'une transition, prolongeant A et amenant C.

## Les constituants du répertoire.

On distinguera les types musicaux fondamentaux de souche ancienne de ceux d'importation récente.




*Bal de la Gavotte, dansé en rond vers 1905 dans une cour de ferme du pays Bigouden, peut-être près de Sainte-Marine (29). On entrevoit à peine un accordéoniste sur la bordure gauche du cliché. Coll. YD.*

### Le type gavotenn.

L'accompagnement musical de la *gavotenn*, dans sa forme la plus archaïque, à savoir sur le mode du *kan ha diskan*, relève de règles rythmiques et mélodiques suffisamment précises pour nous permettre d'en dégager les éléments principaux. Les *tons simples*, en particulier ceux de Haute-Cornouaille, nous semblent contenir les traits typologiques les plus pertinents. Traits musicaux dont nous ne trouvons, dans l'état actuel de nos premières investigations[18], que peu ou pas d'équivalent dans les répertoires traditionnels des autres provinces françaises[19]. La symbiose entre l'accompagnement musical et la danse est si forte que nous pourrions présumer une ancienneté de l'un comparable à celle de l'autre ; c'est une opinion qui se présente spontanément à l'esprit pour quantité de danses traditionnelles où l'unité musique-mouvement est aussi remarquable que dans la *dañs-tro* bretonne, mais c'est une



***Bal bigouden, vers 1920, violon et piano. Lucien Simon (1867 - 1945),** huile sur toile. Polka, dansée dans un estaminet un jour de fête nationale, probablement à l'occasion de la commémoration de l'armistice de 1918. Instantané des années folles en pays bigouden. Musée départemental breton, Quimper.*
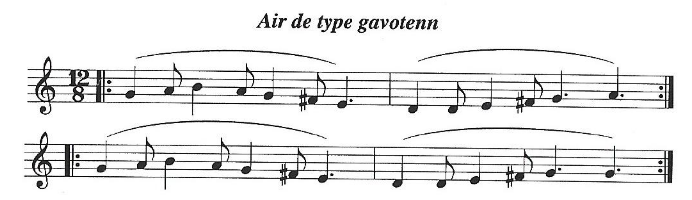


***Fête bretonne. P. de Belay (1890 - 1947).*** *Bal à deux en Basse-Cornouaille. L'artiste, peut-être inspiré par la carte postale reproduite page 39, juxtapose des danseurs bigoudens et de l'Aven. Couleur et mouvement évoquent le plaisir de la danse. Musée des Beaux-Arts, Quimper.*

illusion. En fait, à toute époque, des apports nouveaux ont été accueillis et amenés par élaboration folklorique à la convenance exacte de la danse. La *gavotenn* n'échappe pas à la règle. Dans le domaine de la musique à danser, la tournure des airs de type *gavotenn* offre l'occasion à la personnalité musicale bas-bretonne de s'exprimer avec une grande force. Pour qui a, un tant soit peu, pratiqué le répertoire des sonneurs et des chanteurs de Haute-Cornouaille, la confusion entre un air de *type gavotenn* et un air d'un type rythmico-mélodique différent (*en dro*, *passepied*, *contredanse*, etc.) est totalement impensable, tant les modèles d'airs de *gavotenn* font partie intégrante de l'environnement sonore quotidien et occupent une place privilégiée dans l'habitus musical cornouaillais. Ce mode d'expression est si ancré dans la population qu'il n'est pas difficile pour un chanteur ou un sonneur traditionnels d'inventer à brûle-pourpoint, aujourd'hui encore, quelque air qui deviendra tout aussi authentique que ceux déjà inscrits au répertoire collectif. La puissance d'assimilation d'airs étrangers est encore assez forte, en particulier dans les "Montagnes" : tout air de *gavotenn* doit obligatoirement se fondre dans le moule rythmico-mélodique que nous appelons le *type gavotenn*. En définitive, ce qui a toute chance d'être ancien dans le répertoire du *kan ha diskan* ce sont certains caractères de la forme, et non nécessairement tous les matériaux qui le composent.

### Les caractères proprement musicaux du *type gavotenn*.

Nous ne parlerons ici que des traits musicaux qui s'appliquent aux *tons simples*, les *tons doubles* ne présentant pas, en dehors de leur structure formelle spécifique, de caractère fondamentalement différent. Les airs de *type gavotenn* comprennent deux phrases systématiquement reprises qui autorisent une technique de **tuilage** parfaite sans que les interprètes n'aient une quelconque hésitation. Le plus souvent chaque phrase s'achève sur deux temps scandés d'une note chacun, correspondant à une syllabe du texte chanté[20]. De sorte que l'exécution générale est ponctuée d'accents tous les sept et huit temps. Cette accentuation est d'autant plus prononcée que les interprètes s'appuient dans chaque phrase sur ces deux derniers temps - ce n'est qu'un minimum auquel quelques-uns seulement se tiennent - pour se transmettre la direction de la conduite mélodique. Aucune syncope ne vient casser la dynamique interne. La ponctuation rythmique est soulignée d'une augmentation de l'intensité sonore. Il n'y a jamais de **monnayage rythmique** important, hormis quelques triolets qui facilitent le passage mélodique d'un degré à l'autre. Chez les chanteurs, le nombre de triolets dépasse très rarement deux par phrase, mais on en rencontre beaucoup plus dans la musique instrumentale. L'**ambitus mélodique** des airs de *type gavotenn* est plutôt faible d'ordinaire. Il dépasse rarement l'octave et oscille plus souvent autour de la sixte. D'après les airs de notre corpus, la note finale de la seconde phrase se repose toujours sur la fondamentale et crée un sentiment puissant de pédale harmonique[21]. Le jeu antécédent-conséquent domine :

***Air de type gavotenn***
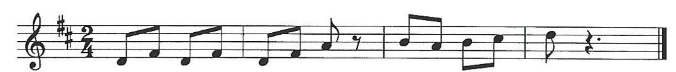


Les degrés sur lesquels s'appuie la mélodie sont peu nombreux, les anacrouses en début de phrase plutôt rares[22]. Il est très fréquent, dans les *tons simples*, que la première phrase trouve son appui final sur le second degré de l'échelle utilisée. On obtient ainsi un sentiment d'alternance entre le second et le premier degré sur les temps 7 et 8, qui correspondent précisément à une suspension dans le mouvement. Dans ce cas, la symbiose est parfaite entre le pas de danse, la rythmique et l'organisation de la mélodie qui le conduit. Une sorte de logique dans le mouvement harmonique, réduit à une évolution rudimentaire, veut alors que, dès l'énoncé mélodique de la première phrase, il est possible à l'auditeur, et au compère dans un jeu en duo semi-improvisé, de deviner le degré fondamental sur lequel aboutit la mélodie.

La note finale fondamentale est souvent en bas de l'échelle mélodique utilisée. Le caractère conclusif d'une finale sur une ascension mélodique aboutissant à l'octave supérieure du degré fondamental semble systématiquement évité. Un énoncé n'est donc jamais tout à fait définitif, ce qui autorise des reprises in-

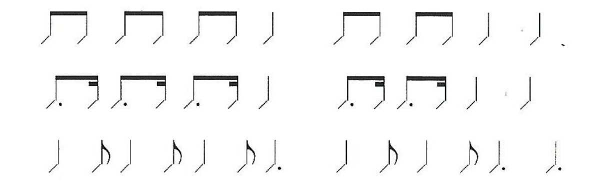
finies d'un même air. Cependant, chaque exécution vocale ou instrumentale d'une *gavotenn* s'achève à la fin de la seconde partie, la forme *da capo* étant rarissime pour le type *gavotenn.*

Des **formules cadentielles** apparaissent dans le répertoire instrumental des sonneurs de Basse-Cornouaille et du *pays pourlet*. Les concours stimulèrent l'émulation entre sonneurs. Il s'en suivit une évolution de la technique de jeu de la bombarde et l'adoption d'un répertoire inspiré des airs en vogue parisiens. Cette situation favorisa l'abandon des règles fondamentales du *type gavotenn* au profit d'autres formules mélodiques dont certaines paraissent directement issues des sonneries de fanfares militaires. Ainsi n'est-il pas rare de rencontrer, dans le répertoire récent de cette catégorie de sonneurs, des fins de phrase fort éloignées des modèles archétypes :

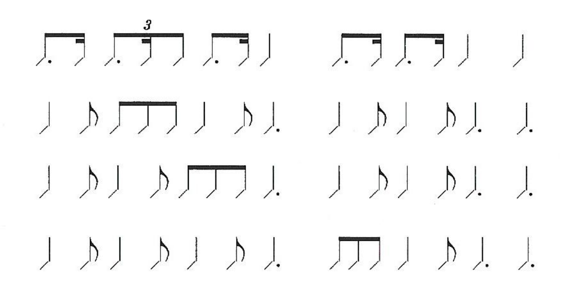
***Gavotte - Collection Bourgeois (1897)***
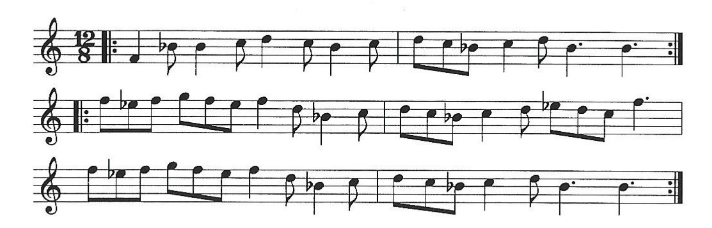


Les mélodies de *type gavotenn* ne se rencontrent que pour accompagner des *gavotennoù*[23]. Les formules rythmiques de base du type *gavotenn* sont celles-ci :



A partir de ces noyaux rythmiques se greffent, chez les chanteurs, des variantes, au demeurant peu nombreuses :



Citons, à titre comparatif, ce *ton double* instrumental de *gavotenn* de Haute-Cornouaille où l'option pour une mesure composée ne fait aucun doute[24] :






***Sur une petite route de campagne de la commune de Plouay (56),*** *une chaîne ouverte danse la gavotte. Nous sommes, ici, proches de la limite géographique traditionnelle méridionale du pas fondamental de la gavotte, non loin à l'ouest de Lorient. Le groupe de danseurs est disposé en sixette, le dernier cavalier fermant la chaîne par galanterie. L'accompagnement de la danse au biniou seul, bien que peu fréquente, reste moins rare que celui à la bombarde seule. Coll. YD.*

### Le type *en dro.*

Les airs pour l'accompagnement d'*en dro* et de ses dérivés, comme le *kas a barh*, suivent de très près la structure du pas dont la cellule rythmique est de quatre temps divisés en 2+2 se faisant écho. La mesure est exclusivement binaire. On peut retenir un certain nombre de formules rythmiques



***Bal à bord d'un bâtiment de la Royale.*** *Les conscrits-matelots dansent une polka qu'ils sauront enseigner à leurs camarades, au retour au pays. L'orchestre est une petite formation de quatuor issue de l'harmonie du bord : clarinette, saxophone baryton, bugle, baryton. Dans la Marine Française, La Royale, les musiciens ont toujours joui d'un statut particulier. Aux siècles passés, on embarquait parfois des matelots, musiciens traditionnels (sonneurs bretons ou des tambourinaires provençaux). Coll. YD.*




***Le biniou et les Korrigans. Plat décoratif.*** *Faïence de Quimper. Musée départemental breton, Quimper.*



***Concours d' avant-deux organisé par l'association La Bouèze*** *à Rimoux (35) le 15 août 1988 à l'occasion de la fête des cones (pâtisserie traditionnelle gallèse en forme de croix). Coll. La Bouèze .*

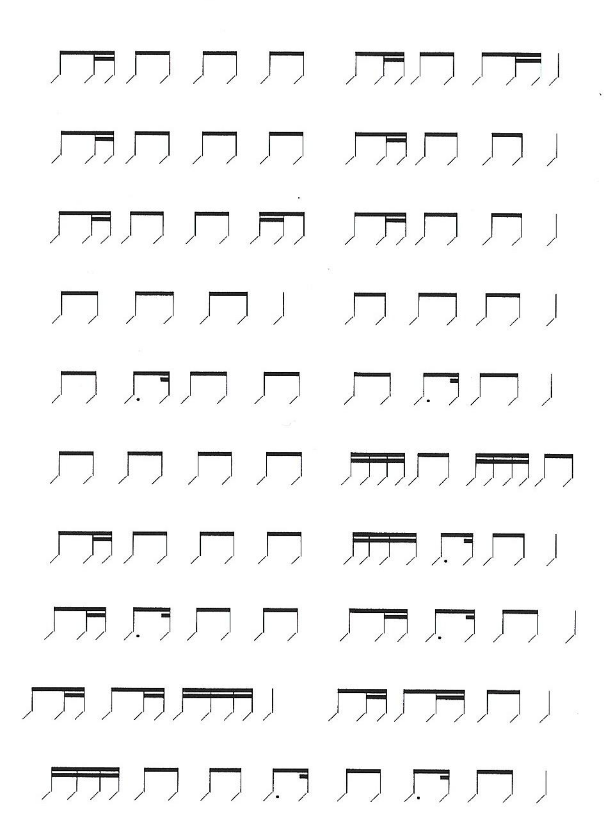


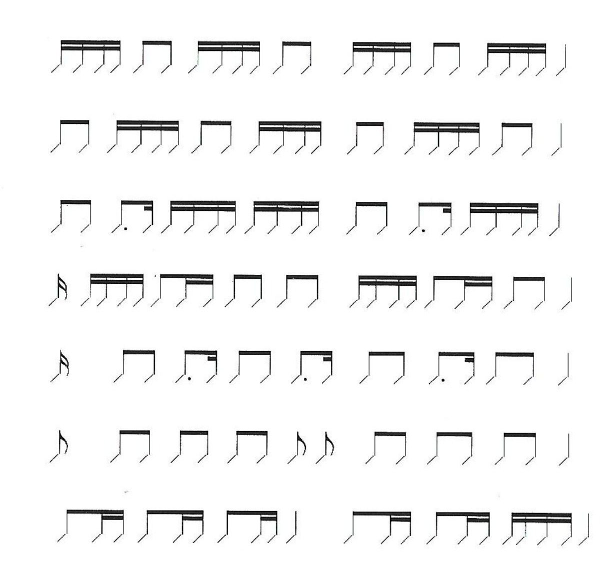
***Plafond du Théâtre de Rennes. 1913.***
***Fresque de Jean-Julien Lemordant (1878-1968).***
*A l'encontre des préceptes religieux, l'artiste bigouden, devenu aveugle au cours de la Première Guerre Mondiale, suggère une montée au ciel collective des Bretons (en costumes bigarrés) au son du biniou et de la bombarde, dans une immense farandole utopique et réconciliatrice, qui rappelle celle de l'Arche de Noé, ou encore la sortie légendaire des rats de la ville de Hammeln, conduite par un flûtiste sauveur. Cette allégorie, dans la ligne républicaine des monumentales fêtes de la Révolution de 1789, souligne à la fois le pouvoir de la musique sur les comportements et la capacité fédératrice de la danse traditionnelle en Bretagne. A l'aube du XXI[e] siècle, la vision de Lemordant s'avère, sur ces deux points, prémonitoire. Coll. Musée de Bretagne, Rennes.*

caractéristiques du type *en dro* et qui correspondent aux monnayages de la cellule du pas :

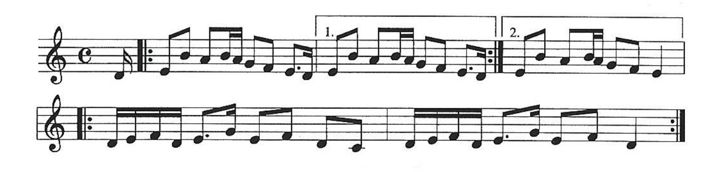
GD G-DG D-

Alors que les appuis de pas d'*en dro* ont une construction symétrique à l'intérieur de la cellule rythmique de quatre temps, les mélodies d'accompagnement se déploient sur des motifs de huit temps. Pour mieux mesurer la variété des combinaisons nous avons mentionné les motifs entiers de formules rythmiques rencontrées dans les airs à danser *en dro*. Précisons, enfin, que toutes ces formules ne se rencontrent pas avec la même fréquence :

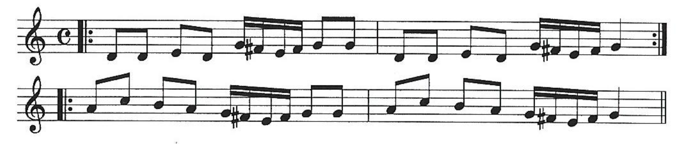




En dehors du domaine géographique de la danse *en dro*, il est fréquent de rencontrer des airs assez proches sur le plan rythmico-mélodique. (N'en concluons pas pour autant à des parentés sur la seule constatation d'un rythme aussi universel). Certains, recueillis en Haute-Cornouaille par exemple, pour danser le *pachpi* ou pour accompagner la marche, pourraient être rattachés au type *en dro* :



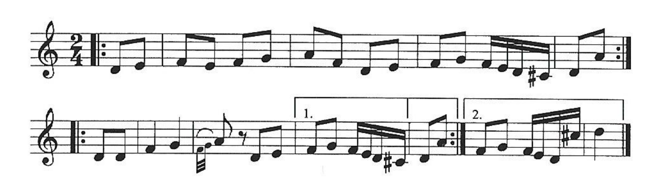

***Pachpi (Haute Cornouaille)***

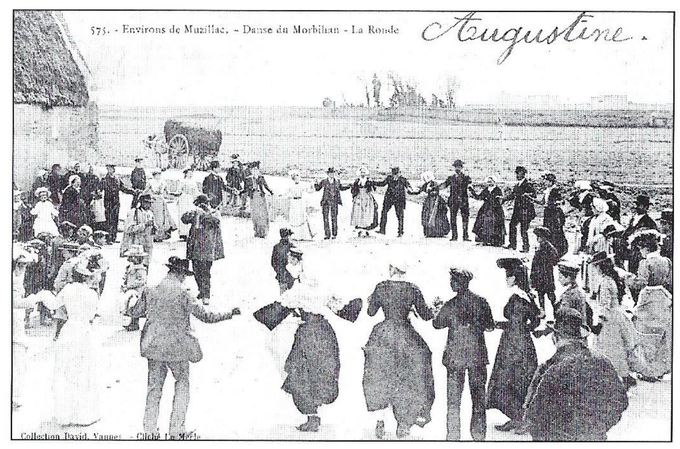


Quelques airs de *pachpi* se laissent découper en fragments de deux temps. Seulement il y a, mélodiquement et rythmiquement, continuité, déroulement, progression, du premier au

second motifs de chaque phrase, et non pas symétrie de part et d'autre d'une césure, comme c'est le cas dans *en dro* :

***Passepied collection Bourgeois***
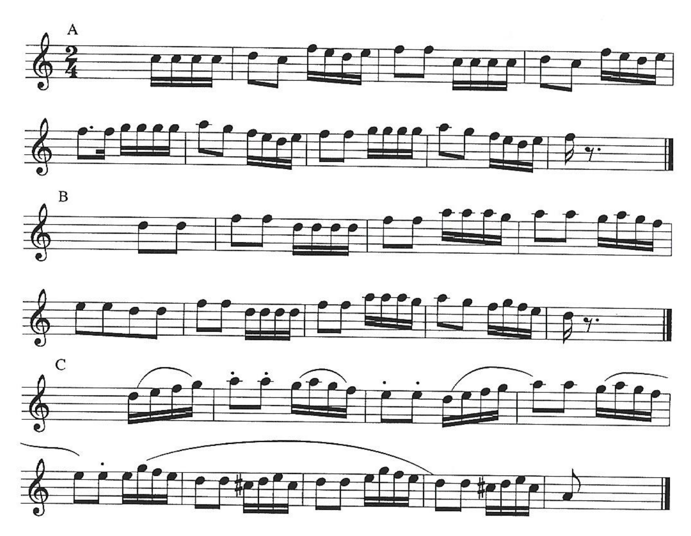



***En Morbihan gallo des couples de sonneurs animent régulièrement les noces vers 1900,*** *comme ici à Muzillac. Les sonneurs ne sont peut-être pas du pays. Les incursions de part et d'autre de la limite linguistique obéissent à des logiques économiques que les éventuelles différences de répertoires n'arrêtent pas. La ronde pourrait être un tour, dit aussi draou, un pilé menu, ou, plus vraisemblablement, une ridée, danse la plus populaire dans ce terroir, bien que peu ancienne en 1900. Coll. YD.*

La notation est d'ailleurs impuissante à restituer la réalité rythmique de la partie B, qui comporte une accentuation très forte sur la première note, suivie d'un reflux sur tout le reste de la mesure. En entendant un chanteur traditionnel interpréter le *pachpi* , il est impossible de penser à *en dro*. Pourtant, comme le fait remarquer Bourgeois dans une présentation du répertoire des sonneurs de biniou et de bombarde : "Les airs de *Ronde du Morbihan* peuvent se jouer pour danser le *Passe-Pied* "(p.8, note1). Ce rapprochement rythmique entre les airs de *pachpi* et ceux d'*en dro* est également fait par Madame Le Cerf, auteur d'un recueil manuscrit d'*airs de biniou de la région de Mûr*, rédigé en 1860. Présentés sous forme de quadrilles arrangés pour piano, les thèmes utilisés n'en paraissent pas moins issus d'un répertoire de ménétriers de cette région centrale. Malgré les retouches dont ils ont été peut-être l'objet, leur physionomie reste intacte et ils nous semblent aisément décelables[25]. Dans la *pastourelle* du second "quadrille breton", on reconnaît la tournure mélodique d'un air utilisé aujourd'hui pour accompagner le *pachpi* et aux côtés duquel figurent une chanson de type *en dro* ("Les gars de Locminé") et une mélodie dont nous avons recueilli plusieurs variantes en Pays Vannetais gallo pour mener le *draou* ("J'ai dix fuseaux de lin").

L'ensemble conserve cependant une grande unité rythmique :

***Manuscrit Le Cerf (1860)***
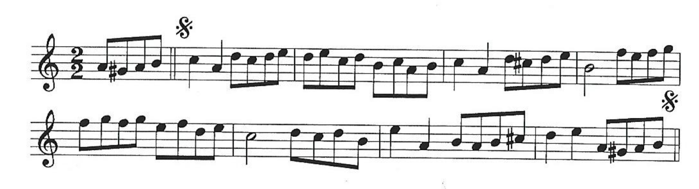



reproduit dans Choleau-Drouart (1938, 140-141).

Il suffirait de bâtonner le premier air en le faisant commencer sur le premier temps pour qu'on y observe cette symétrie, cette opposition binaire, à laquelle nous avons fait allusion plus haut. Seulement, la version Le Cerf ne reproduit aucunement ce qu'il est possible d'entendre chez les danseurs de *pachpi* cornouaillais. Il y a évidemment un archétype com-

mun aux deux airs, mais chacun d'eux, à partir d'un même modèle rythmico-mélodique, s'est établi sur des positions différentes. On peut concevoir que Mme Le Cerf ait arrangé un air traditionnel à sa guise ; ou qu'elle l'ait tout simplement recueilli tel quel, et peut-être bien, comme "Les gars de Locminé", dans le répertoire d'*en dro*. Il faudrait, dans ce cas, conclure que l'air d'*en dro* et l'air de *pachpi* du Poher dérivent l'un et l'autre d'un même antécédent, ce qui n'aurait rien de surprenant. Mais cela n'autoriserait toujours pas à méconnaître la différence d'organisation rythmique des deux danses.
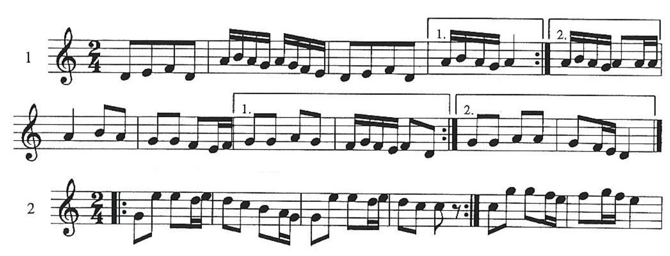
Lorsque Jean-Benjamin de La Borde publie un air de "*passepied* de Bretagne" dans son *Essai sur la musique ancienne et moderne* paru à Paris en 1780, il ignore tout des timbres de type *en dro*. Pourtant, l'exemple qui suit montre à quel point un rapprochement est déjà possible à cette époque[26] :
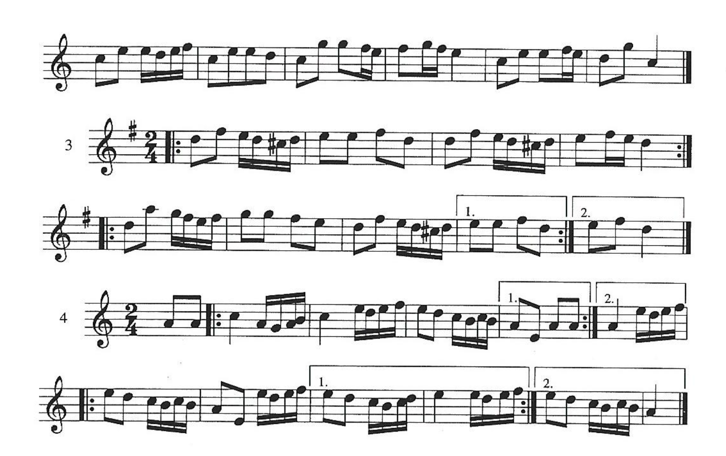
**Passepied, collection Laborde (1780)**



Des *passepieds* publiés par Narcisse Quellien, il est possible de déterminer l'origine de quelques uns. Remarquons que l'air très populaire en Pays de Vannes "Les gars de Locminé" est qualifié, là encore, de *passepied*. Nous livrons, ci-après, les *passepieds* de Quellien que nous estimons pouvoir s'apparenter au type *en dro* :

**Quatre passepieds, collection Quellien (1889)**

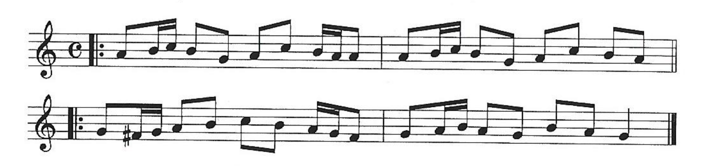




Si nous avions la possibilité de faire l'histoire de toutes ces mélodies, il y a fort à parier que nous serions conduits à leur reconnaître des provenances multiples. A première vue, nous ressentons certaines d'entre elles comme vraisemblablement issues d'un fonds populaire déjà ancien, et d'autres comme redevables à une probable influence citadine (déjà forte dans l'est du Trégor lors de l'enquête de Quellien). Le "*passepied*" n° 144 de Bourgeois, est, selon nous, l'un des exemples où l'hypothèse d'un emprunt à *en dro* a le plus de vraisemblance. Une structure rythmique d'*en dro*, et même une analogie avec un air d'*en dro*, y est, en tout cas, discernable. Le contraste n'en est que plus frappant avec la partie suivante, amalgamée, et où l'on reconnaît l'air de *pachpi*.

Le *type en dro* se manifeste aussi dans les airs à accompagner d'autres danses. Nous le reconnaissons sans peine dans les répertoires dont le pas est, lui aussi, apparenté au *branle double* : *kas a barh, dañs a sailheù, draou, tour, pilé menu, guédillée* :

**Tour (ou en dro), St Gildas de Rhuys (56)**





**Bal paludier dansé à Saillé (44) par un groupe costumé pour l'occasion,** *une kermesse probablement. Cette carte postale du début du XXe siècle est l'unique document d'un veuzou (Jean-Marie Rouaud ?) en train de mener une danse. Le pas de ce bal , rappelant celui du rond de Saint-Vincent-sur-Oust, appartient à la famille des passepieds. Coll. G. Buron.*

Nous en décelons également la trace dans le répertoire musical de danses plus éloignées sur le plan chorégraphique : *rond de Saint-Vincent, rond paludier, jabadaos*. A partir du Second Empire le *type en dro* s'est vu confronté à des rivales modernes, la *polka* et plus particulièrement la *scottishe*. La *polka* commence sa carrière en 1845. Les éléments nous manquent pour mesurer l'accueil qui lui a été fait en Haute-Bretagne avant le dernier quart du XIXe siècle[27]. J.-M. Guilcher assure qu'elle est familière de longue date en Goëlo et Trégor oriental (vraisemblablement fin du Second Empire au plus tard). Il y a forte probabilité que les airs de *polkas* ou *scottishe* soient passés de bonne heure, par endroits, au service de danses locales plus anciennes[28]. Dans le cas d'*en dro*, appuis de pas semblables et tournures mélodiques similaires favorisèrent sans doute certaines confusions.







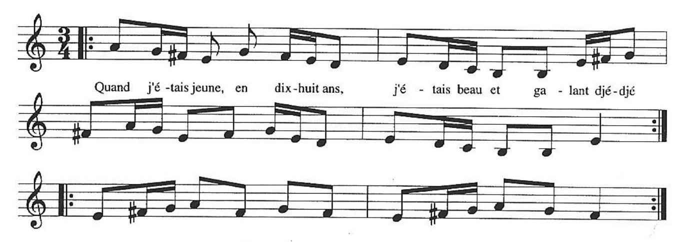
**Ces trois clichés, pris à quelques instants d'intervalle, retracent les étapes qui conduisent une chaîne fermée,** *ici en dro, à s'ouvrir pour former un cortège de couples en position, cette fois, de kas-abarh. Les six couples viennent de trois mariages réunis : mariés, garçons et filles d'honneur. La scène fut photographiée le 12 mai 1907 dans la cour de la ferme du hameau des Sept-Saints, sur la commune d'Erdeven (56). Coll. YD.*

Il semble que, dans la pratique, le tempo du fonds ancien ait eu raison des *polkas* et *scottisches,* dansées, aujourd'hui encore très lentement, par nos informateurs. Il n'empêche que certains ménétriers du Vannetais puisèrent parfois dans le fonds d'airs de type *en dro* pour accompagner une *scottische*, et inversement.

### Le type *en hanter-dro.*
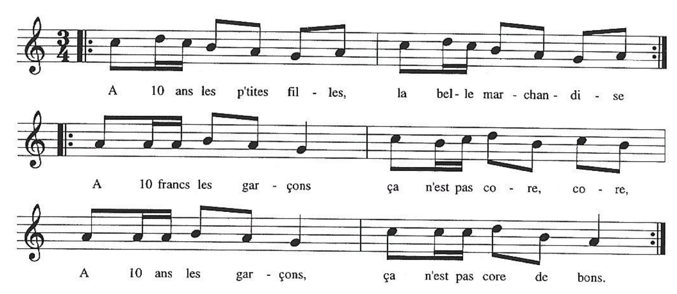
Le type musical *en hanter-dro* coexiste avec *en dro*. Ses limites géographiques sont approximativement les mêmes. Il se manifeste aussi bien en Basse- qu'en Haute-Bretagne morbihannaise, dans le pas des danses dites *en hanter-dro, demi -tour, hanter-zañs, gymnaska, laridés bas-bretons à six temps, ridées gallèses à six temps, jubelé.* Quelques chansons à la marche du pays gallo utilisent également le type *en hanter-dro* :

***Chant à la marche, Guillac (56)***




(recueillie auprès de Jeannette Maquignon, Saint-Martin-sur-Oust, Morbihan).

Le type *en hanter-dro* surgit parfois même dans des répertoires d'airs à danser pour lesquels il semble mal adapté. C'est dans l'histoire de ces danses *pilé-menu, ridées, ...*) que l'on trouvera probablement l'explication de tels emprunts thématiques :



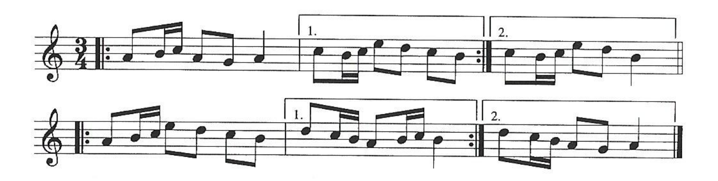

(Ex. : Chanson à danser la ronde principale à Saint-Vincent-sur-Oust, recueillie et notée par Jean-Louis Latour).

Les appuis rythmiques du *type en hanter-dro* sont :

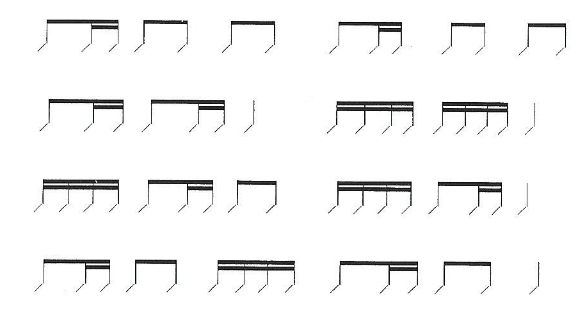
G- d G - D -

La mesure est de subdivision binaire et à trois temps. Les exemples d'airs à danser de *type en hanter dro* sont assez peu nombreux. On en décèle quelques uns chez Mahé. J.-M. Guilcher donne dix exemples musicaux dont nous n'avons trouvé que de proches variantes sur le terrain, excepté pour quelques cas, dont celui-ci :

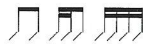
> "*M'o tcheu beut daouzeg vlé*
> *Pa c'hoarien get er meurhed.*"
> (Je n'avais pas douze ans
> Que je jouais déjà avec les filles.)




Avec toutes les précautions que requiert l'interprétation des pièces du corpus d'airs à danser réunis par P. Monjarret - sans aucune garantie sur leur totale fiabilité - notons qu'y figurent quarante-sept airs de "*jimnaska*" et "*hanter-zañs*" relevés entre le Blavet et la Laïta, et trente-neuf airs "hanter-dro" et "demi-tour" dans le secteur compris entre la rivière d'Etel et Questembert[29]. Diverses formules rythmiques sont utilisées dans le *type en hanter-dro* et permettent de l'identifier sans difficulté :



En dehors de la mesure en 3/4, assez inhabituelle dans le répertoire d'airs à danser bretons du fonds ancien, un fait est très caractéristique : le partage des trois temps de la mesure en 2 + 1. Le troisième temps s'y dégage nettement et ne fait l'objet que de très faibles monnayages rythmiques. Une noire occupe généralement le temps entier. On rencontre aussi :

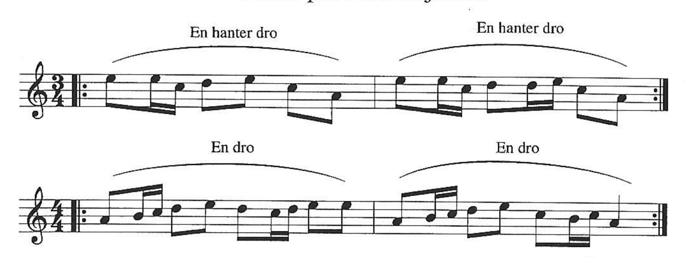


**Le type *tricot*.**

Ce type musical, dont nous empruntons le vocable à une expression assez peu utilisée sur le terrain pour désigner la danse à laquelle il est le plus souvent adjoint, se reconnaît facilement[30]. Il s'agit d'une ronde à deux pas combinés d'*en dro* et d'*en hanter-dro* comme l'on en rencontre, assemblés de façon plus complexe, dans le répertoire de branles de la Renaissance sous diverses appellations[31]. Nous distinguons quatre formules de combinaisons qui sont les suivantes :
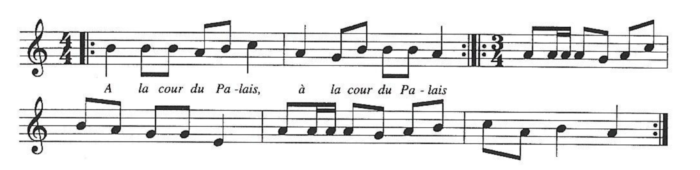
1) A : *En hanter-dro* B : *En-dro*

Le changement de mesure, 3/4 pour la partie A et 4/4 pour la partie B, s'observe dans les airs "an dro-hanter-dro" et "tour-demi-tour" recueillis par P. Monjarret.




2) A : *En dro* B : *En hanter-dro*

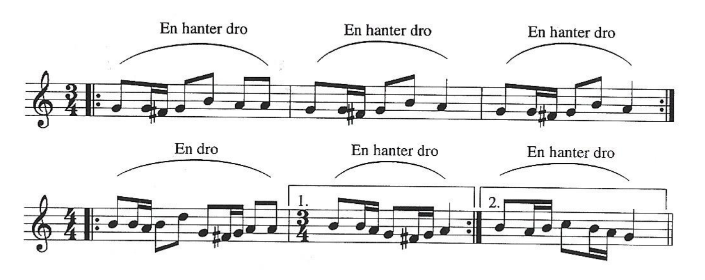
***Pilé menu, Redon (35)***



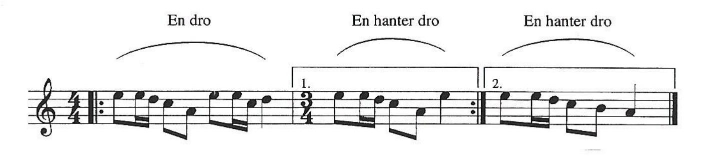

3) A : *En hanter dro*
B : *En dro + En hanter-dro*

Cette combinaison rythmique n'a été observée que sur la vaste commune de Baud[32] :

***Tricott mod koh, Baud (56)***




4) A : *En dro + En hanter dro*
B : *En dro + En hanter dro*
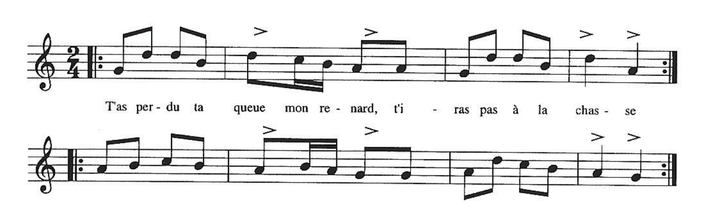



**Le type rond du Penthièvre.**

Devant la variété des airs utilisés pour accompagner le *rond du Penthièvre*, auquel s'apparente la *dañs tro plin*, il paraît hasardeux d'avancer l'hypothèse d'un type rythmico-mélodique particulier. Les emprunts gallos au fonds du chansonnier français sont très nombreux. Il n'est que de se pencher sur le corpus Le Noac'h pour s'en convaincre. Quant aux *tons* de Haute-Cornouaille, J.-M. Guilcher relève que "ce répertoire composite paraît formé à partir de sources multiples" (p.378). Les *tons* chantés de *gavotenn* en sont la manifestation la plus évidente. Le terroir de la *dañs fisel* en particulier semblerait plus propice à des emprunts de ce genre. C'est, peut-être, auprès de danseurs pratiquant à la fois la *gavotenn* et la *dañs tro plin* que des critères de définition des deux répertoires d'accompagnement peuvent être dégagés. Par ailleurs, Penthièvre et terroir de *dañs tro plin* possèdent des thèmes mélodiques en commun provenant, pour une bonne part, du fonds français général.

Aussi, le portrait-type des airs de *rond du Penthièvre*, que nous tentons de dresser ne s'applique pas à l'originalité des mélodies mais au façonnage qu'elles doivent subir pour convenir à la danse. Car il est indéniable qu'au-delà des considérations générales sur l'origine de ce corpus thématique, des caractéristiques musicales se retrouvent d'un air à l'autre. Quand bien même ce répertoire ne connaît pas une personnalité aussi forte que celle des *gavotennoù,* il est quelques traits pertinents qui permettent au danseur d'identifier rapidement la destination d'un air.

La majorité des airs de *rond du Penthièvre*, qu'il nous a été permis d'entendre, est construite à partir d'une cellule de quatre temps, dont le premier connaît un accent très marqué. Ceci implique à la mélodie un phrasé très serré à caractère répétitif, où rubato et fantaisie rythmique sont absents. L'ensemble n'en est pas pour autant saccadé. Le mouvement général est, au contraire, continu, inébranlable, sur un tempo vif quasi immuable. La progression courte et régulière des danseurs se fait à plat, sans sauts spectaculaires, dégageant une forte impression d'économie dans le geste. Le pas du *rond du Penthièvre* pourrait être comparé à celui en usage dans d'autres danses traditionnelles de régions cependant non limitrophes comme le Pays Nantais ou la Vendée. Par bien des égards il nous rappelle celui de l'ancien branle du Poitou, décrit par Toinot Arbeau (1588). Tout comme le *type en dro* englobe bon nombre d'airs de *pachpi,* celui du *rond du Penthièvre* pourrait bien s'appliquer à des airs de *dañs tro plin, dañs Treger*, ou encore *maraîchines* au sud de la Loire :




On y reconnaît cette manière caractéristique de développement de phrases de quatre temps, à la subdivision majoritairement binaire et aux accents régulièrement placés sur les temps 3 et 4.
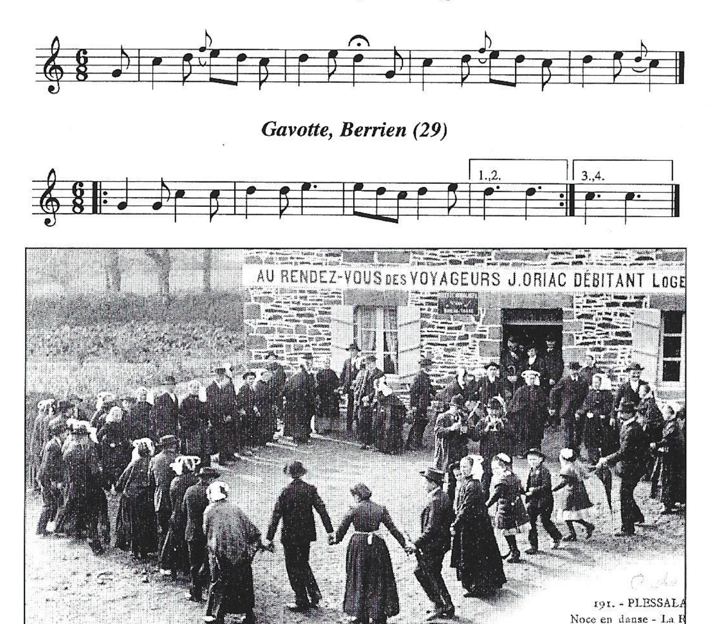
**Le chansonnier en langue bretonne.**

En terroir de *gavotenn* la similitude entre certains airs à danser et des mélodies de chansons bretonnes, destinées à d'autres usages, ne fait aucun doute. Les échanges entre ces deux répertoires sont évidents et maintes fois observables. En Haute-Cornouaille, par exemple, il n'est pas rare qu'un chant, habituellement exécuté pour accompagner la danse sur le mode du *kan ha diskan*, soit chanté indépendamment de la danse sur un tempo lent, sans que la tournure mélodique ne subisse de grand changement. Le texte est d'ailleurs identique, seul l'usage diffère : de l'accompagnement de la danse, le support musical et littéraire est passé au *son* ou à la *gwerz,* exécutée selon le principe du *kan a boz* (= littéralement "chant à pause").

***Gwerz Ar Vinorez, version Quellien***

***Gavotte, Berrien (29)***

1.,2. 3.,4.




***Rond du Penthièvre dansé par une noce à Plessala (22), vers 1905.***
*Cour de ferme, grange, route, place, rue, aire neuve, pré, verger, plage, salle de restaurant, etc. , tout lieu est propice à la danse collective, au début du XXe siècle, où seules les rares voitures à cheval forment la circulation. Coll. Badault.*

Dans le cas présent, la similitude est évidente. Il est pourtant bien difficile de conclure à une filiation directe d'un terme à l'autre. Pour diverses raisons (brièveté et simplicité du fragment, banalité de ce thème dans le répertoire de *dañs tro* et foisonnement de ses versions) nous nous garderons de le faire. Déterminer l'origine d'airs de musique traditionnelle, nous le répétons, demande une longue investigation analytique et comparative avant d'aboutir à des certitudes.
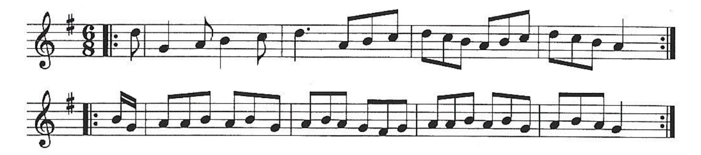
## Les types d'importation récente.

Dans leur quête continuelle d'airs à danser, les ménétriers et chanteurs ne se contentent pas de reprendre à leur compte, en les arrangeant et les adaptant, des mélodies destinées à l'accompagnement de danses de terroirs voisins ou même de milieux sociaux étrangers. Les emprunts au répertoire des danses de salon, des ouvertures d'opérettes, des succès du café-concert parisien ne sont pas les seules possibilités d'enrichir leur propre corpus. D'autres veines musicales sont exploitées comme sources d'inspiration. On reconnaît ainsi la marque profonde de certains timbres de cantiques, de sonneries militaires, de sonneries de chasse à courre.
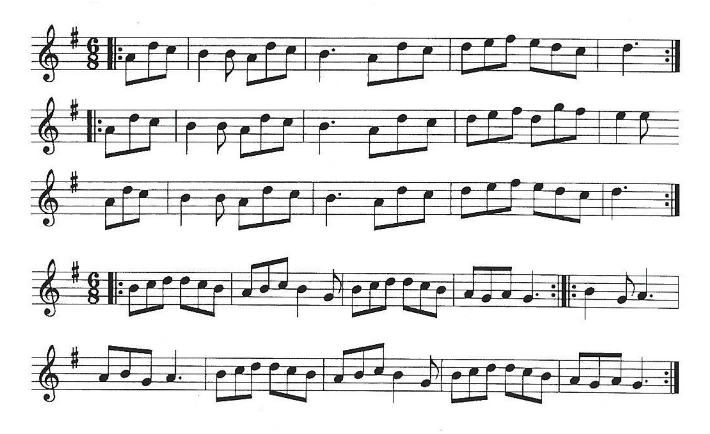
### Le type contredanse.

Les airs que nous rangeons sous ce type ont des allures de chansons françaises du XVIIIe siècle. Le terme très vague de *contredanse* ne correspond pas à un type musical mais plutôt à une famille de danses à figures des XVIIe et XVIIIe siècles. Il se trouve néanmoins qu'un grand nombre de mélodies destinées à accompagner diverses *contredanses* de la fin du XVIIIe siècle, et qui figurent dans des recueils comme *La clé du caveau*, connaît des adaptations au répertoire des airs de danses traditionnelles tant en Haute- qu'en Basse-Bretagne. Cette catégorie d'airs peuple une proportion importante du manuscrit Mahé, comme le montrent les exemples qui suivent.

***Manuscrit Mahé (fin XVIIIe s.)***
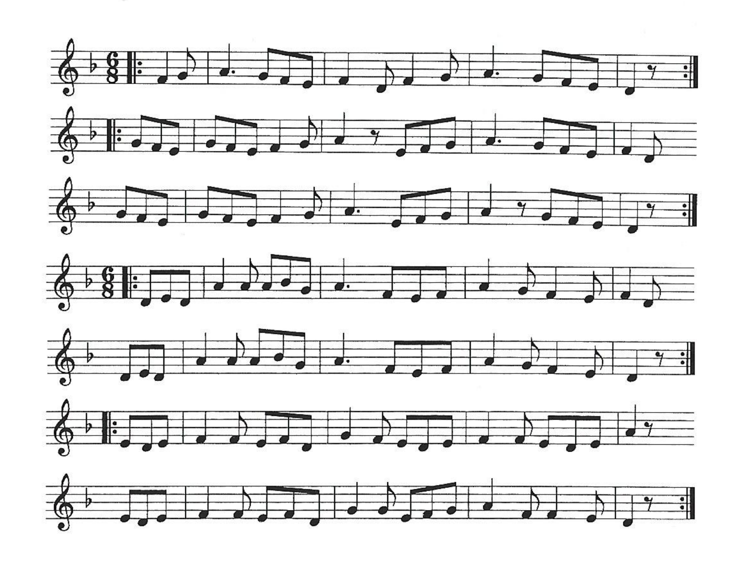


***Manuscrit Mahé***



Il est vraisemblable que ces airs en 6/8 étaient destinés à accompagner des *bals* vannetais. Leur coupe nous rappelle celle d'autres *bals* de Cornouaille comme ceux-ci :

***Bourgeois (1897)***



On suppute également la présence du *type contredanse* dans bon nombre de mélodies à accompagner les *avant-deux*. Les caractéristiques musicales principales du *type contredanse* que nous avons dégagées sont au nombre de trois.

1) Tous les airs que nous rangeons sous le *type contredanse* ont une mesure en 6/8 indiscutable et qui n'a rien à voir avec les 6/8 des *gavotennoù* où la subdivision ternaire du temps n'est pas toujours très nette.

2) La mélodie évolue sur un ambitus plutôt large par rapport au fonds ancien mélodique breton. Les déplacements disjoints sont fréquents faisant intervenir des successions d'intervalles inhabituelles, construites sur des rapports harmoniques tonaux.

3) Le sentiment tonal domine dans les airs de *type contredanse*. Bien qu'il n'y ait pas de modulation à l'intérieur d'un même thème, l'empreinte tonale est très marquée et le mode majeur quasi exclusif.

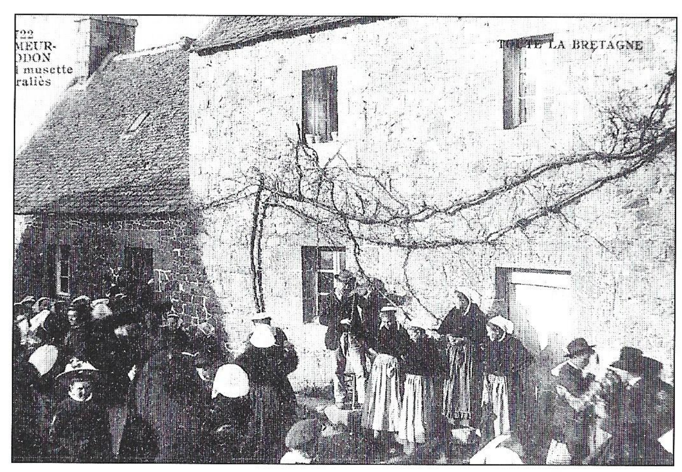
Nous pourrions entrer dans le détail de l'organisation rythmique des airs de *type contredanse,* mais cela n'apporterait rien de plus dans la définition de ce type rythmico-mélodique dont les caractères profonds déjà cités sont suffisamment accusés pour éviter toute méprise.

Exemple d'air que nous qualifions de *type contredanse* :

♩. = 116 ***Avant-deux, Bazouges-La-Pérouse (35)***

## Le type polka.

Alors que la *valse* remporte un succès incontestable auprès de la haute société au cours du XIXe siècle, elle tarde à s'imposer dans les milieux populaires. En revanche, la *polka* est accueillie assez rapidement par ces derniers, et, de ce fait, elle est parfois considérée, dès la fin du XIXe siècle, comme une danse populaire, s'opposant à la valse, symbole noble de la danse en société, témoin cette pièce pour piano d'Alphonse Leduc intitulée "Souvenir de Bretagne" et sous-titrée "Polka". Les nombreux quadrilles de salon, les chansons de café-concerts et surtout les airs d'opérettes parisiennes sont imprégnés du rythme de la *polka* à 2/4. Ce mouvement vif et léger envahit littéralement le domaine de la musique non savante désigné par l'appellation de "musique légère"[33]. Et si la littérature musicale de la moyenne bourgeoisie fait bonne place à nombre de *polkas* écrites ou arrangées pour le piano, ces *polkas* s'inscrivent parallèlement au répertoire des harmonies et fanfares. L'énorme succès remporté par la *polka* au cours de la seconde moitié du XIXe siècle en France et dans l'Europe
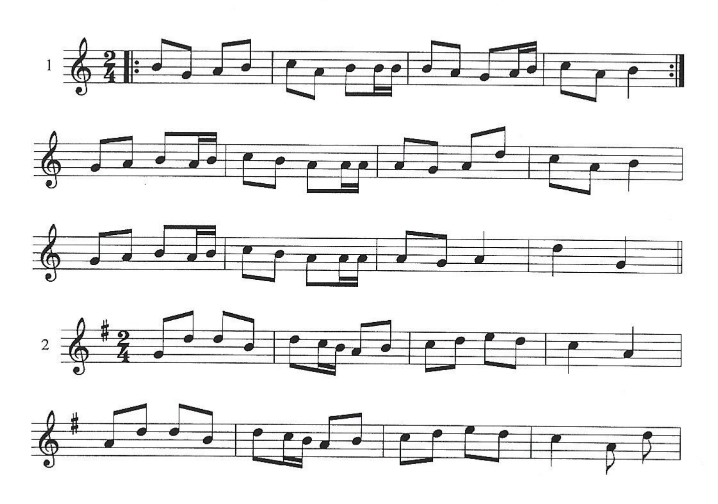


***Toussaint Le Moal, dit Pot Jord (1858-1950),***
*est monté sur une auge de pierre pour sonner de son violon à l'occasion d'une partie de danse au village de Kerialès, en Pleumeur-Bodou (22), vers 1905.*
*Coll. La Bouèze.*
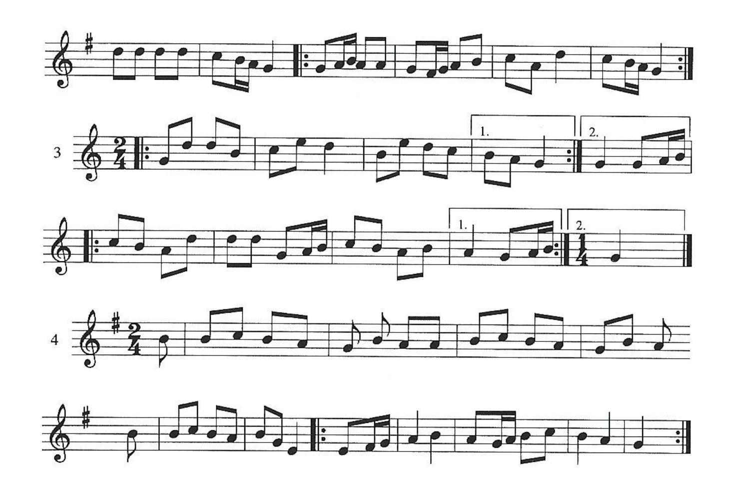
toute entière ne fut pas sans retombées sur le répertoire à danser breton[34]. Les sonneurs retiennent la *polka*, produit nouveau pour tous au XIXe siècle, mais ne peuvent l'imposer au répertoire chorégraphique que dans des conditions d'accueil optimales. L'adoption totale, bien que toujours remodelée de façon plus ou moins consciente, d'un répertoire étranger au groupe social ne peut être tolérée qu'après accoutumance. La capacité auditive des danseurs et spectateurs doit être préparée avant qu'un produit nouveau ne soit consacré. Aussi, la pénétration et l'adhésion aux musiques de *polkas* par les collectivités villageoises en Bretagne diffère-t-elle, on le conçoit aisément, pour chaque cas. On retient l'idée d'un mouvement mélodique, d'un jeu d'intervalles, mais on conserve les appuis rythmiques des pas fondamentaux. Pour le clergé breton, la *polka* représente la danse diabolique par excellence et la résistance est très forte dans les paroisses rurales. Par contre, les chansons françaises sur un rythme de *polka* pénètrent insidieusement les milieux sociaux que nous étudions. Bien avant l'adoption de la danse, entre 1890 et 1920, les airs de *polka* parisiens habitent déjà l'univers musical des populations rurales[35]. L'habitus musical des paysans bretons se trouve petit à petit enrichi de ce nouveau rythme qui les prépare à accueillir les danses par couple dérivées de la *polka (polkas piquées, badoises, aéroplanes*, *redowa*, etc.). Ici, une population de marins aura déjà eu maintes fois l'occasion d'entendre, voire de danser la *polka*, par le biais de ses enfants appelés à servir dans la marine d'Etat, là une fanfare ou une harmonie s'est vue contrainte d'inscrire des *polkas* à son répertoire pour être bien considérée par les formations instrumentales rivales et envisager une participation à un concours de musique dans la région. Ailleurs, ce sont les danseurs citadins qui, au goût du jour, réclament au ménétrier de village une "*petite polka*" lors d'un bal de pardon quelconque. Déjà au milieu du XIXe siècle, Max Radiguet (1865, 23) s'élève contre la *polka* qui sévit dans les faubourgs de Quimper et charme le personnel de l'auberge où il descend : "*Le bruit des sabots et des grelots de l'attelage s'est pris à accompagner, avec une agaçante opiniâtreté, une polka odieuse (ne fais-je point ici un pléonasme ?) qu'un orgue de Barbarie m'avait mis en tête à l'heure du départ et que me chantait un implacable caprice de ma mémoire, tandis qu'une vision sans merci faisait tourbillonner le personnel sans goût, sans grâce et sans oreilles sur lequel cette danse vulgaire ne manque jamais d'exercer son magnétisme*" (45).

Durant la saison estivale de nombreuses courses de chevaux attirent les foules, plus particulièrement en Côtes d'Armor ; le programme des fêtes égayant ces grandes manifestations comprend toujours un ou plusieurs bals publics animés par de petites formations instrumentales, composées de l'élite des musiciens de l'harmonie locale ; le répertoire de ces orchestres de bal est toujours écrit et ne comprend que des danses dites de salon : *quadrilles, valses, mazurkas, scottisches*, et... *polkas*. Bien que les seuls initiés soient admis sur la piste, le déroulement des danses se fait en public, au vu et au su de tous[36]. On ne saurait énumérer ici tous les cas de figure des conditions de pénétration progressive d'un répertoire français aussi riche, et correspondant à un engouement aussi unanime, parmi les populations urbaines comme au plus profond des campagnes bretonnes. Des "pays" de Bretagne réfractaires aux modes musicales et chorégraphiques étrangères, telle la Haute-Cornouaille, n'en adoptent pas moins la *polka* bien avant la Première Guerre Mondiale. La proportion de *polkas* dans le répertoire d'un ménétrier breton de 1880 à 1940 diffère très sensiblement selon la période envisagée, le "pays" concerné et l'origine sociale du musicien. Telle dynastie de violoneux en Ille-et-Vilaine peut être familiarisée avec les *polkas* depuis plusieurs générations repoussant ainsi la date de la pénétration du type musical aux années 1860[37], telle autre lignée de sonneurs de biniou vannetais peut se souvenir avec précision des premières tentatives d'intrusion de *polkas* dans le répertoire chorégraphique de leur aire d'influence durant les années 1900[38]. Mais, conséquence de l'adoption de la *polka* ou cause qui prépara son acceptation, il est des morceaux destinés à accompagner les danses du fonds ancien où l'on reconnaît les caractères musicaux d'un type *polka*. Certains airs de *dañs tro plin, rond du Penthièvre, en dro, pilé menu, guédillée, gavotenn, avant-deux, passepied* sont étrangement apparentés à des airs de *polka*. Ainsi, le répertoire habituellement de mesure 6/8 des *passepieds* et

*avant-deux d'Ille-et-Vilaine*, connaît des exemples de thèmes binaires. Leur fréquence s'est sans doute développée au cours de la seconde partie du XIXe siècle. Néanmoins, les informateurs reconnaissent généralement une plus grande dynamique aux airs de subdivision ternaire ; certains de nos informateurs âgés éprouvent même de la gêne, quand ce n'est pas de l'incapacité, à danser un *avant-deux* sur un air de subdivision binaire[39]. On constate un autre phénomène chez les informateurs nés après 1900. L'afflux d'airs binaires proches de la *polka* semble lié à des questions de technique instrumentale. Le rythme de subdivision ternaire est en effet assez difficile à rendre sur le clavier des basses d'accompagnement de l'accordéon. La même remarque vaut pour les vielleux, plus à l'aise, semble-t-il, dans le coup de deux que dans celui de trois, d'où une tentation de transposition des airs à danser en rythmes de subdivision binaire d'exécution moins ardue. Dès lors, il ne faut plus s'étonner qu'une partie non négligeable du répertoire d'airs à danser les *passepieds* en ronde dans le *pays de Saint-Brieuc* soit jouée aujourd'hui en mesure à 2/4 ou 4/4. Sous la triple influence du modèle musical du *rond du Penthièvre*, de la *polka* et des commodités de jeu à la vielle, très implantée dans cette région, un répertoire de *passepieds* en 2/4, que trahit la cellule rythmique s'est forgé.

***Quatre Passepieds de Plaintel (22)***
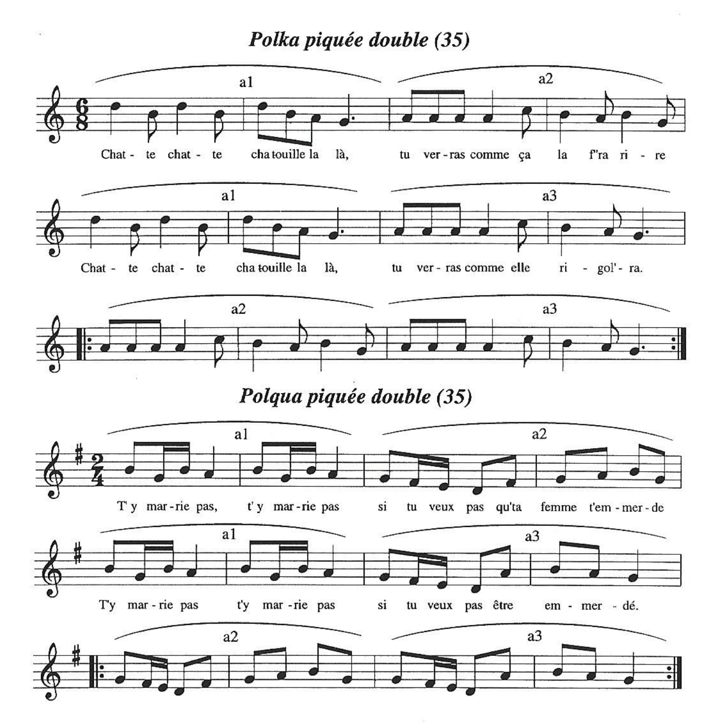






Nous avons évoqué plus haut le rapport spontané qui put s'établir entre le type musical *en dro* et celui de la *polka*. Dans tous les cas, la mesure reste binaire. Par contre, bon nombre de danses-jeu dérivées de la *polka*, dite aussi "simple" ou "tournante", subissent une ternairisation dans la subdivision du temps, suite à l'accélération de leur mouvement. Ce phénomène, déjà observé pour les *gavotennoù* rapides du Centre-Bretagne (Haute-Cornouaille essentiellement) se vérifie donc pour un répertoire de souche récente. Témoins les nombreux exemples de *polkas piquées*, notamment de *polkas piquées doubles*, où les rythmes de subdivision ternaire sont largement majoritaires.

Alors que les *polkas-jeux (badoise, trois coups de talon, manda,...)* ainsi que les danses à figures comprenant une partie de *polka*, (*sacristain, poule, pastourelle,...*) sont exécutées, au jour de nos enquêtes, en mesure de subdivision binaire, les *polkas piquées* semblent se prêter plutôt bien aux subdivisions ternaires. Autre fait remarquable, la plupart des *polkas piquées* et principalement les *polkas piquées* dites "doubles", obéissent à une structure formelle identique à celle communément répartie dans le répertoire d'*avant-deux*, à savoir :
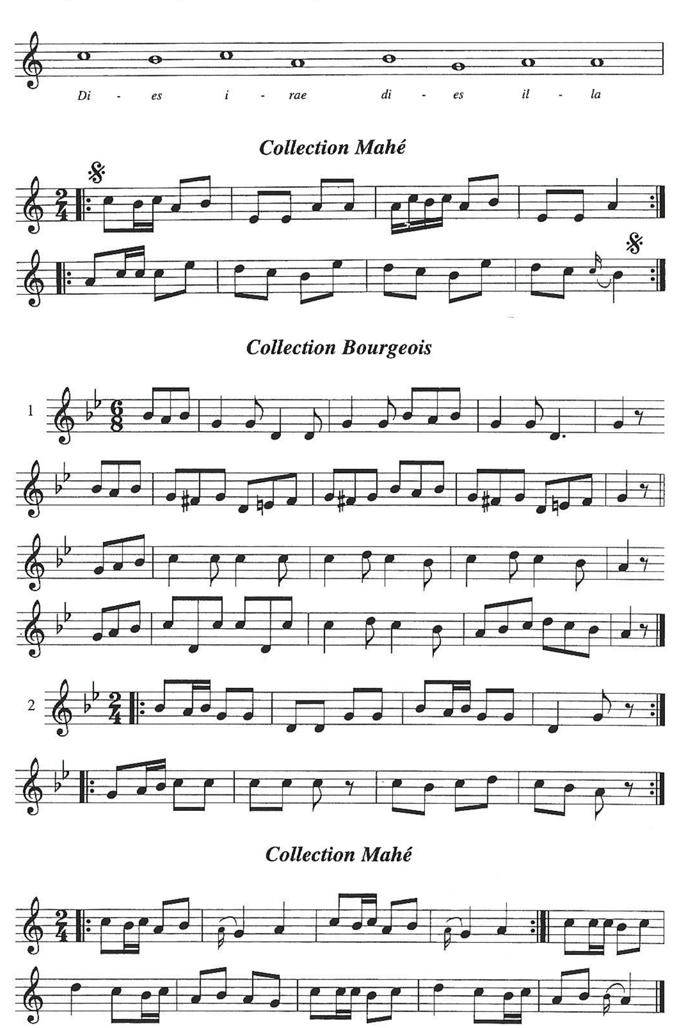
A: a1 a2 a1 a3

B: a2 a3 a2 a3
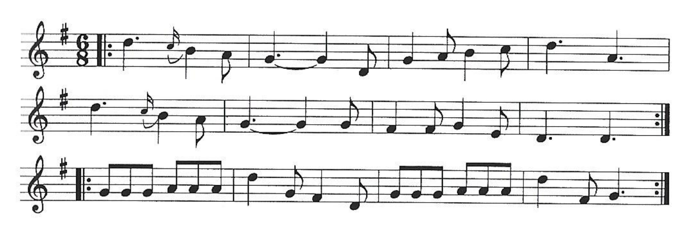



On assiste donc à une double influence du fonds ancien sur le répertoire musical moderne des *polkas* jouées par les ménétriers de village en Bretagne. Celle-ci s'exerce tantôt sur la mesure qui devient, sous la pression des modes locales, de subdivision ternaire, tantôt sur la forme, pour laquelle le modèle ancien s'impose dans le processus élaborateur d'airs à danser. Si la ternairisation de la subdivision du temps de certaines *polkas* s'inscrit dans la logique rythmique de l'accélération d'un mouvement, il est permis de penser que la confrontation d'un répertoire récent avec des habitudes musicales plus anciennes suscita une interaction sur les modes de jeu et d'interprétation des airs à danser, interaction qu'il nous est possible d'entrevoir dans plusieurs cas. Retenons que le *type polka*, de mesure 2/4, semble avoir marqué à divers degrés le répertoire d'airs à danser des ménétriers de village en Bretagne, et ce, dès le XIXe siècle. Il semble même certain que ce type musical dominant se répartit sur toute la région sans qu'aucune zone ne soit épargnée. Aucun ménétrier, aucun danseur populaire ne put échapper à la puissante personnalité de la *polka* durant, au moins, la période 1890-1920.

La création mélodique des ménétriers trouve, dans les **timbres liturgiques** de la religion catholique romaine, une matière fertile. En Basse-Bretagne, notamment, on constate une mobilité de certains timbres utilisés tant à l'église sous la forme de cantique, qu'à domicile à travers les chansons, et plus particulièrement les *gwerziou*. Le plus répandu d'entre eux est sans conteste "Dies irae, dies illa" dont voici quelques exemples d'adaptation au répertoire des ménétriers bretons :
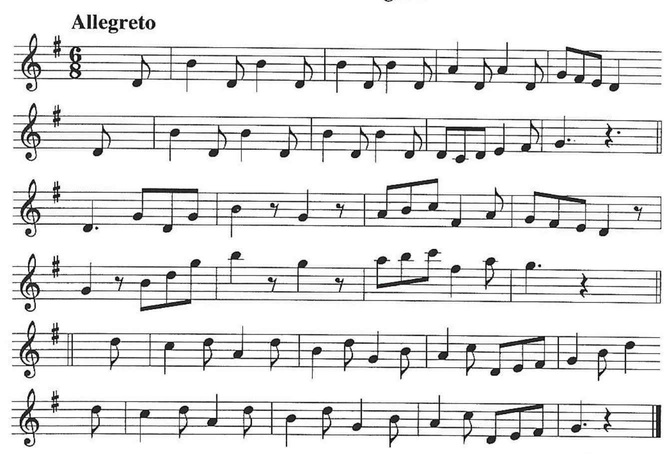


Les **marches militaires**, en particulier celles de cavalerie dont le tempo est plus vif que celui des marches d'infanterie, s'adaptent aisément au pas de *gavotenn*, de "tempo de course modéré" selon l'expression de J.-M. Guilcher, pratiqué en Basse-Cornouaille, et au style brillant des sonneurs de bombarde de cette région. Il est des suites d'airs de *gavotenn* du pays de Quimper d'allure proprement martiale. Les appuis mélodiques y respectent rigoureusement la tonalité majeure en insistant sur les 5e et 3e degrés, usant et abusant de formules cadencielles en jeu d'arpèges.

***Collection Mahé***
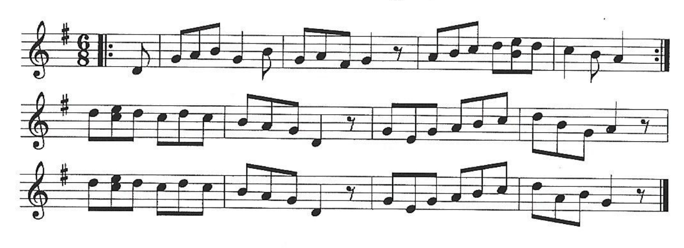


***Collection Bourgeois***
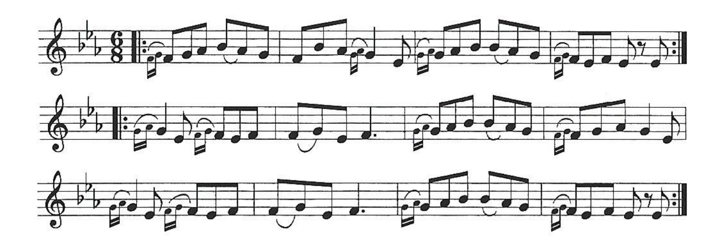



Polig Monjarret s'est livré à une transcription de dizaines de suites d'airs de *gavotenn* de Basse-Cornouaille. Le vaste répertoire d'airs en tous genres que constituent ces diverses suites de *gavotennoù* demanderait une analyse détaillée. Il s'agit de "pots-pourris" d'airs enchaînés sans ordre logique préétabli. Le principe de mémorisation adopté pour retenir tous ces petits airs était celui de la chaîne à laquelle le musicien ajoute un maillon au fur et à mesure des formules thématiques qu'il trouve et qui lui conviennent. L'effet produit auprès de l'assistance est garanti. Les interprètes de telles suites peuvent ainsi revendiquer un savoir musical hors du commun, chaque suite brillante étant jalousement conservée pour soi. La construction de ces suites de Basse-Cornouaille et du "pays pourlet" est fréquemment établie selon le mode du thème à variation. Un air familier est présenté au tout début. Puis, les musiciens récitent des variations plus ou moins nombreuses et qu'ils ont mises au point à tête reposée. Une tournure mélodique faisant appel à une autre, des fragments de timbres sont ainsi enchaînés, au gré de l'imagination de l'auteur.

Assez peu nombreux dans le répertoire des ménétriers bretons, les **airs de vénerie** sont, par contre, facilement repérables. En voici deux exemples recueillis, mais non pour autant decelés, par divers collecteurs.

***Collection Bourgeois***



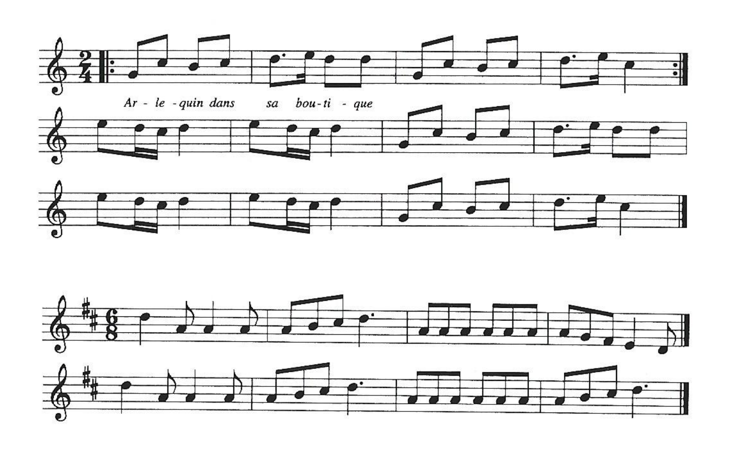
***Collection Monjarret***
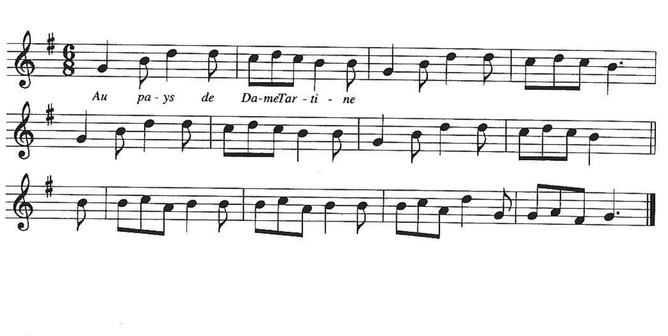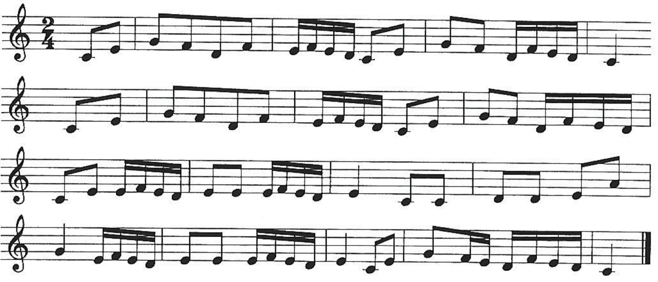


Les **chansons francaises** fournissent, elles aussi, aux ménétriers bretons, y compris aux sonneurs de biniou, matière à "inventer" des airs nouveaux destinés à la danse. C'est à partir de la Révolution Française que la Bretagne commence à fournir
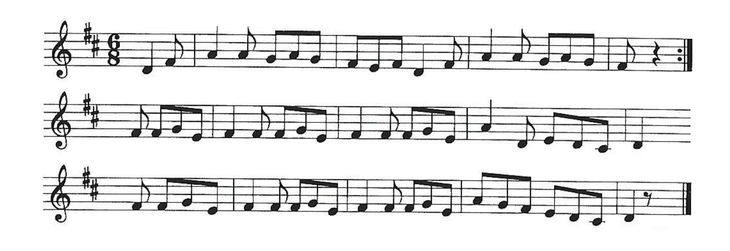
son contingent de soldats. Il est fort probable que la conscription sous forme de tirage au sort, puis obligatoire pour tous, fut au XIXe siècle l'un des véhicules les plus efficaces dans la diffusion d'informations de tous ordres. Dans le domaine musical l'apprentissage des chansons, la confrontation avec les ensembles instrumentaux militaires, l'observation de pratiques chorégraphiques nouvelles, pour ne citer que ces points fondamentaux, sont autant de moyens d'accès à des modèles culturels étrangers au groupe social dont est issu le conscrit. Nous avons vu comment le séjour d'un soldat appelé à servir dans l'armée pouvait influencer, voire décider, d'une carrière de *sonnou* ou de *soner*. La lecture attentive des recueils de chansons populaires françaises du XVIIIe et du XIXe siècles permet d'établir des relations intéressantes avec certaines pièces du répertoire des ménétriers bretons. Des emprunts directs au répertoire des *contredanses*, mais aussi à celui du chansonnier français sont décelables. Ainsi reconnaît-on souvent l'origine d'un air habillé à la mode locale. Voici quelques titres de chansons françaises dont on peut mesurer le succès auprès des sonneurs de Basse et de Haute-Bretagne par la fréquence de leur usage :
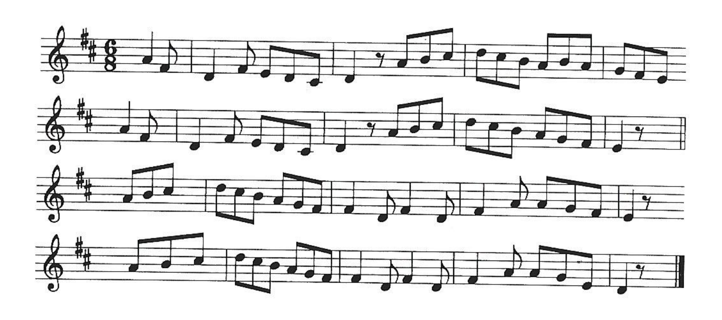
"Ah, vous dirai-je Maman", "Arlequin dans sa boutique", "As-tu vu la casquette du Père Bugeaud ?", "Au pays de Dame Tartine", "Auprès de ma blonde", "Bon voyage Monsieur Dumollet", "Compère Guillery", "En rev'nant de Chandernagor", "Il pleut, il pleut bergère", "La Carmagnole", "Madame Véto avait promis", "Malbrough s'en va-t-en guerre", "Travadja la Moukère", "Trois jeunes tambours" ...













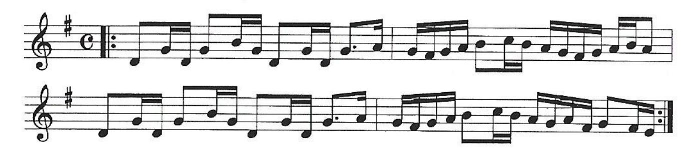
## De l'adaptation à la création.

La constitution du répertoire d'airs à danser en Bretagne se fait aussi par des compositions d'auteurs, généralement anonymes. Aux dires des observateurs du XIXe siècle, les sonneurs bas-bretons créaient et arrangeaient eux-mêmes leurs morceaux. Fait remarquable, le principe d'adaptation d'un air quelconque aux besoins rythmico-mélodiques spécifiques d'une danse populaire très stylisée ne semble pas réservé au seul fonds ancien du répertoire. Nous avons trouvé deux exemples différents d'utilisation du cantique français "Il est né le divin enfant": l'un à Saint-Gilles-du-Mené (Côtes d'Armor) destiné à l'accompagnement d'une "*scoltische*" (sic), l'autre à Kervignac (Morbihan) pour mener *en dro*. Les deux informateurs, chacun accordéoniste, ne se sont jamais rencontrés. Ils étaient convaincus l'un comme l'autre d'être les auteurs de ces airs. La révélation de la véritable identité de cette mélodie laissa chacun profondément perplexe. Ils n'avaient absolument pas fait la relation entre le noël et la danse qu'ils jouaient. La distance des lieux de pratique, d'un côté l'église, de l'autre la salle de bal, avait établi une telle distance musicale qu'il leur était difficile d'admettre le rapport entre le premier et le second. Leur réaction identique, bien que nécessairement non concertée, de rejet d'une évidence, cachait le malaise provoqué par la découverte d'une sorte de blasphème. Fervents pratiquants tous deux, ils ne pouvaient supporter l'idée d'avoir mené la danse, objet d'attaques incessantes de la part du clergé breton, au son d'une musique qui s'avérait d'origine religieuse.



***Fête familiale dans une ferme de Gosné, pays rennais, durant les années 1940.*** *Un bouézou, assis sur une chaise devant le corps de ferme, sonne un avant-deux, dansé par deux quadrettes et un couple seul. Malgré une recherche iconographique intensive en Ille-et-Vilaine, la documentation concernant musiques et danses traditionnelles populaires, reste, à ce jour très pauvre quantitativement. Coll. La Bouëze.*

***En dro ... ou scottische***



### Quelques processus élaborateurs.

Cet exemple soulève la question de la créativité populaire. Y a-t-il véritable composition musicale de la part d'un ménétrier de village ? Dans quelle mesure est-il capable d'imaginer une mélodie tout à fait originale ? On sait la difficulté qu'éprouvent les auteurs de chansons populaires, notamment celles vendues sur feuilles volantes en Basse-Bretagne[40], à proposer un air inédit. La plupart du temps, ils résolvent le problème en proposant aux acheteurs d'interpréter le texte nouveau sur un timbre connu de tous. Ainsi apparaissent en sous-titre des *kanaouennou nevez* (chansons nouvelles) les mentions : *war don* ... sur l'air de...), "Sur un air connu", "Sur un air triste", "Sur un air français", et, plus rarement "Sur l'air que vous voulez", "Sur un air convenable", "Sur un air rigolo". Plusieurs paramètres semblent se conjuger dans l'acte de construction qu'est l'invention mélodique orale, sans le support de la notation écrite. D'après les informations dont nous disposons, la "trouvaille"[41] d'un air est très liée à la pratique musicale, qu'elle soit instrumentale ou vocale. Les chanteurs de *Kan ha*

*diskan* improvisent facilement des ritournelles sur *tralala leno* au moment privilégié de l'introduction de leur chant, le "*galv*", l'appel, l'invitation à la danse. Dans la seconde partie des *tons doubles* ils peuvent aussi moduler leur voix sur les huit temps dépourvus de texte. Les *notoux* et *gavotteurs d'avant-deux* ne se contentent pas de l'invention de petits textes ou formules dénuées de sens ; dans la mesure où ils ne s'écartent pas de la carrure rythmique et formelle, les danseurs ne se formalisent pas de leurs fantaisies mélodiques. Les instrumentistes exécutent eux aussi des formules mélodiques en guise de prélude. Que ce soit à la bombarde, au violon, à la vielle, à la clarinette, à l'accordéon, nous n'avons jamais rencontré de musicien capable de se mettre en train dès la première note. La prise de contact avec l'émetteur sonore, objet intermédiaire, s'avère dans tous les cas indispensable. Pour se délier les doigts, pour s'accorder, pour retrouver l'air qu'il souhaite interpréter, mais aussi pour préparer l'auditoire, le musicien a besoin de jouer un court moment avant d'attaquer pour de bon. Les danseurs sont tout à l'écoute et attendent le moment propice pour entrer véritablement en mouvement. Certains ménétriers font volontairement durer ce moment de prélude. L'occasion est, en effet, particulièrement favorable pour faire l'étalage de leurs talents. Quelques formules musicales introductrices semblent utilisées systématiquement comme marque de leur personnalité. Les danseurs ne s'y trompent pas, qui reconnaissent aux premiers accents sonores de quel ménétrier il s'agit. Nous avons surtout entendu parler de ces phénomènes à propos de musiciens d'instruments à bourdon (biniou, veuze, vielle) et aussi à propos des sonneurs de bombarde et de clarinette : "Quand c'était Salaün qui sonnait, tu pouvais pas te tromper. Il avait une manière à lui de commencer qu'on reconnaissait tout de suite[42]."

Un Mariage en Basse-Bretagne

Coll. E. Hamonic, St-B.      4051 — Danses Bretonnes - La Gavotte

***En pays de Châteaulin (29), vers 1905,*** *la gavotte en ronde a disparu au profit de la gavotte en quadrette. Le répertoire instrumental est composé de suites d'airs, enchaînés selon la fantaisie des interprètes. Ce sont presque toujours des "tons" simples anciens, ou arrangés à partir d'emprunts d'origines diverses. Tout est bon pour fabriquer un air qui s'intégrera dans ces pot-pourris. Les suites de gavottes en Basse-Cornouaille furent mises au point par les sonneurs, dont la rivalité légendaire, était probablement exacerbée et entretenue par les concours inventés sous la IIIe République. Coll. YD.*

Les ritournelles qu'utilisent les ménétriers pour signer leur prestation sont également très personnelles. La conclusion doit être amenée sans surprendre le danseur par une fin brutale. Chaque musicien tente de trouver une formule qui lui soit propre. Le jeu, d'importation récente semble-t-il, du baiser à la cavalière à la fin de la danse, fournit un prétexte à l'élaboration de petits couplets humoristiques chantés, sur lesquels le ménétrier peut éventuellement broder.

**Les lieux de naissance d'airs nouveaux.**

La phase préparatoire à la prestation effective représente, nous l'avons vu, un moment particulièrement propice à la libre expression. C'est souvent au cours de ce moment privilégié que "viennent sous les doigts" du musicien de courtes phrases mélodiques. De même, lors de l'apprentissage d'un air quelconque, le ménétrier découvre fréquemment de petites modifications mélodiques ou rythmiques lui facilitant la tâche ou convenant mieux à sa sensibilité. Tel musicien, plus à l'aise sur tel doigté, donnera une tournure mélodique différente parce que plus appropriée à sa propre technique instrumentale.

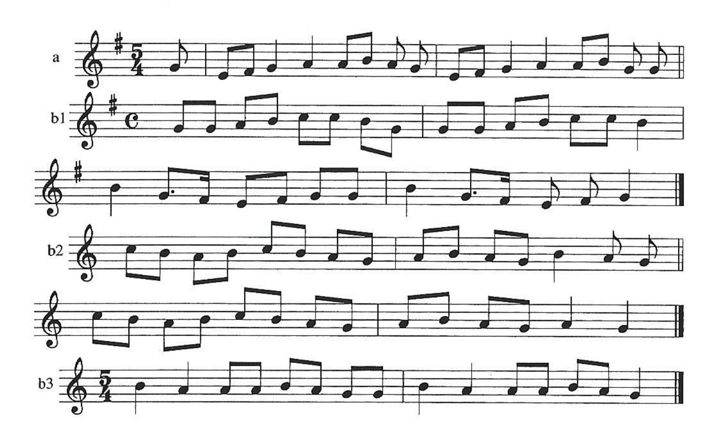
La relative difficulté, que représente le passage à l'octave dans le jeu de la bombarde par exemple, incite certains sonneurs à reprendre une mélodie sur un ambitus restreint, ce qui donne une allure nouvelle à un air et favorise le développement d'une idée vers une direction s'éloignant du modèle[43]. Par ailleurs, le manque de référence écrite, ne serait-ce qu'à titre de pense-bête, oblige chaque ménétrier à puiser dans sa mémoire les airs qui y sont stockés. Assez fréquemment, nos informateurs nous donnèrent le spectacle d'une véritable souffrance à sonder leurs souvenirs. De leur propre aveu, cet exercice leur était très pénible. C'est au cours de cette recherche que des formules musicales peuvent surgir à leur esprit.

## L'emprunt de phrases.

Le manque de pratique, l'âge, mais aussi le rang dans la hiérarchie personnelle du répertoire de chaque musicien, sont autant de raisons qui expliquent l'absence de spontanéité dans la livraison de la totalité, ou presque, des airs mémorisés. La construction d'airs nouveaux se réalise souvent à partir de matériaux fragmentaires : le début d'un air est assemblé à la fin d'un autre. Il n'est que d'examiner les mélodies figurant dans notre corpus pour se rendre compte de la fréquence de ce processus. Dans plusieurs cas, des mélodies présentent des parties semblables, voire rigoureusement identiques :
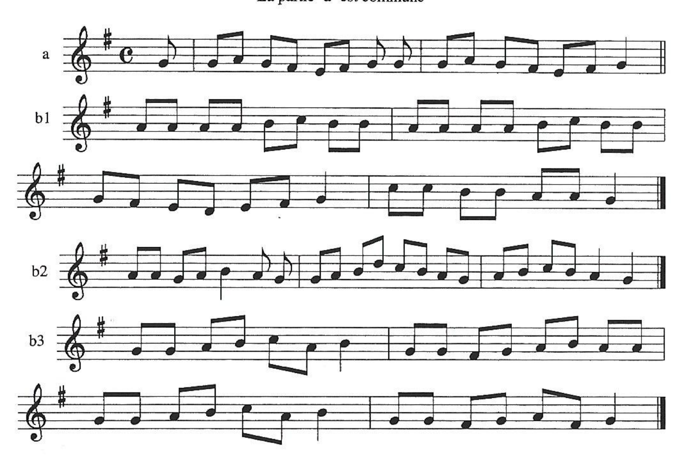
***Ridées gallèses***

La partie -a- est commune

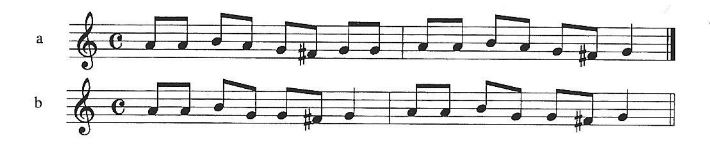



***Ridées gallèses (56)***

La partie -a- est commune
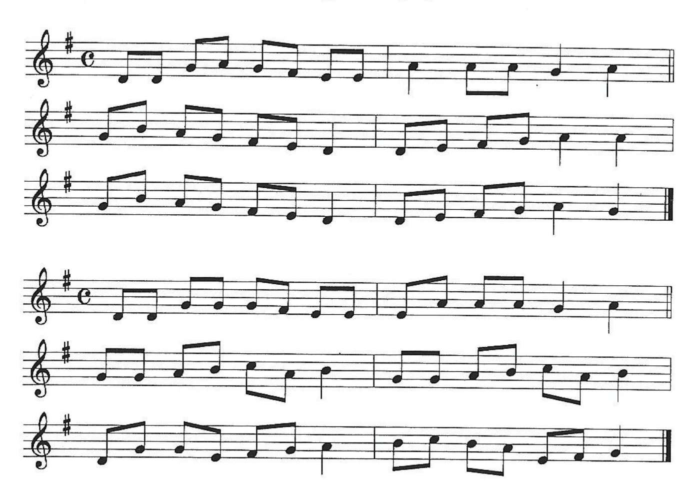



Des exemples comparables se trouvent dans le corpus livré en vol.IV. Dans les *ridées gallèses à quatre temps* (n°15, 16 et 17), les exemples 34 et 37 possédant une phrase B identique. Les *ridées à mesure variable* (n° 25, 32 et 33), les *laridés bas-bretons* n° 12 et 25 ont la même phrase B et les n° 7 et 16 ont la même phrase A. Les *avant-deux binaires* d'Erquy et de Saint-Alban possèdent une phrase A commune. Dans certains cas les versions semblent proches au départ, mais leur dénouement est très différent. Il s'agit bien de processus d'élaboration d'un air, et non pas de deux variantes d'un même thème. Seule une partie, généralement la première, est empruntée comme modèle inspirateur. La fréquence de ce phénomène dans le répertoire de *ridées* et d'*avant-deux* s'explique en partie du fait de la brièveté du support littéraire de ces chansonnettes, jailli de l'inspiration du moment. "C'est en dix ans", "Y'a bien dix ans", "A dix heures ..." servent de point de départ dans bon nombre de chansons à danser la *ridée gallèse* ou le *laridé bas-breton* ("*Bout 'zo eur blé*" = il y a un an).
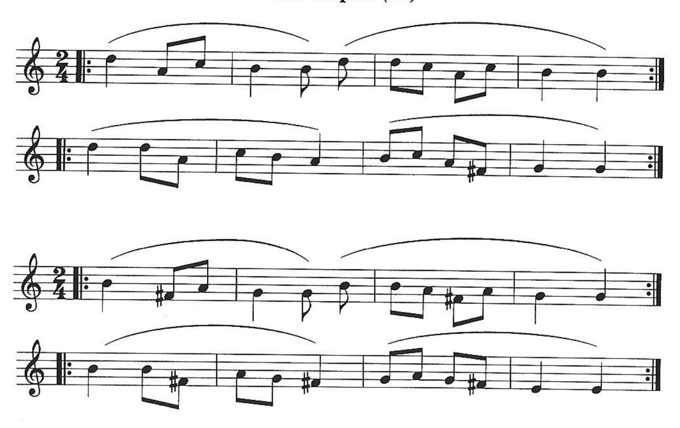


On peut aussi modifier les intervalles de l'échelle d'un air sans toucher à son organisation rythmique.

***Ridées gallèses (56)***



A noter que l'on retrouve parfois des similitudes entre le répertoire collecté sur le terrain contemporain et les mélodies figurant dans les recueils anciens. Ainsi, le manuscrit Le Cerf, dont on ne possède aucune garantie réelle sur l'authenticité des airs qu'il contient, nous donne l'occasion d'établir certains rapprochements où, précisément, apparaît le phénomène de deux variantes d'un même thème, construites sur des échelles différentes[44] :

***Dañs tro plin (22)***



## La modulation rythmique.

Une mélodie binaire peut être ternairisée, et inversement, ce qui autorise certaines broderies ou notes de passage dans un monnayage rythmique sur chaque temps : de deux croches par temps on passe à trois dans le premier cas, tandis que les trois croches d'un 6/8 sont monnayables en quatre doubles croches dans un 2/4. Bref, toute une série de techniques plus ou moins spontanées, plus ou moins bien maîtrisées, bien connues des musiciens spécialisés dans l'improvisation[45].
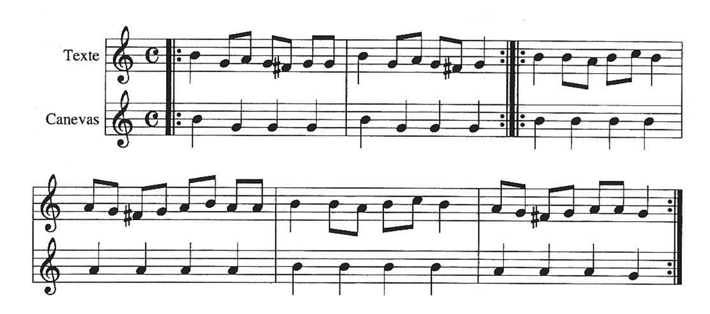


***Gavotte réunissant plusieurs générations en pays de Châteaulin-Pleyben.*** *Les anciennes personnes conservent une forme dansée en chaîne ouverte. La courtoisie exige du cavalier, du dernier couple, qu'il cède sa place à sa cavalière afin de fermer lui-même la chaîne. La position des sonneurs, assis sur des tonneaux, offre des avantages acoustiques et esthétiques, délimitant clairement l'aire de la danse. Admirez la parfaite entente des deux compères dans leur posture. Coll. YD.*

## Sur un canevas dépouillé.
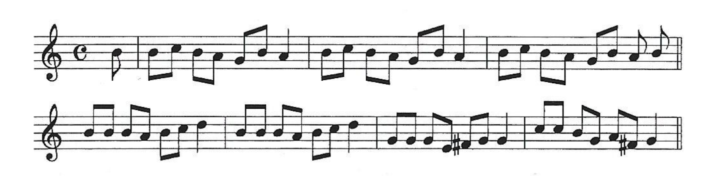
Certains airs développent un mouvement mélodique des plus simples. Si l'on tente par exemple de débarrasser l'air, qui suit, de ses broderies et notes de passages, la trame qui en résulte se réduit à une ossature particulièrement décharnée :

***Ridée gallèse (56)***




La construction d'un air peut parfois s'organiser autour d'une formule rythmique unique de sept appuis faisant penser à une rime de sept pieds :
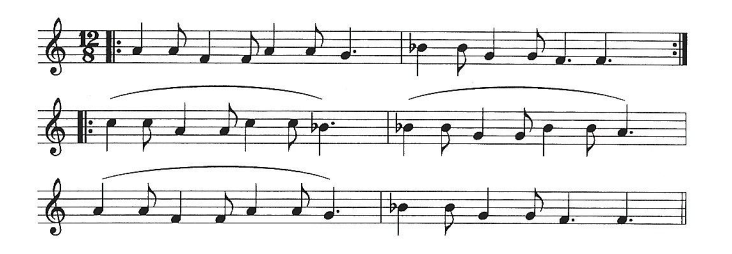
***Ridée gallèse (56)***



### En suivant une marche harmonique.

Le principe de la marche harmonique est parfois utilisé pour développer une idée musicale dans un *ton double* de Haute-Cornouaille :
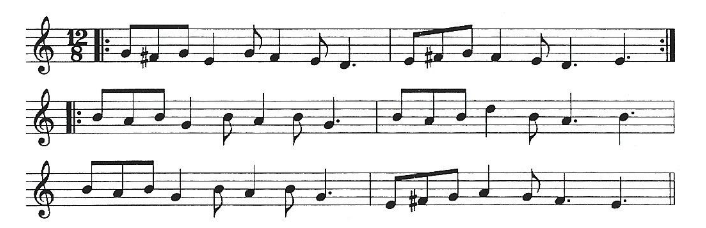
***Gavotte (Haute Cornouaille)***



### En imitation.

Quelques airs présentent une seconde partie calquée sur la première mais une tierce mineure ou majeure au-dessus. Cette technique de développement d'une mélodie se rencontre, par exemple, dans les *tons doubles* de Haute-Cornouaille. Cela s'est-il sciemment pratiqué chez les sonneurs (biniou-bombarde, duos de clarinettes, ...) ? Rien ne permet de l'affirmer. Dans un jeu en duo, un tel air accepterait d'être sonné à deux voix, les parties A et B superposées :

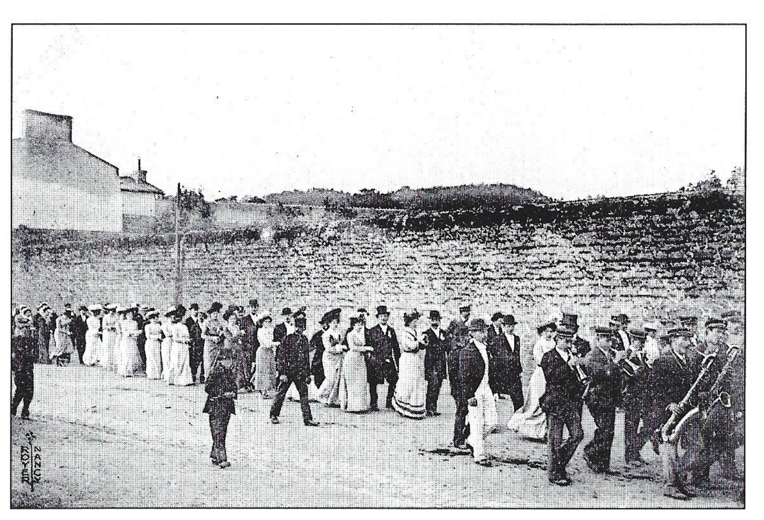
***Gavotte (Haute Cornouaille)***



## Conclusion.

Une part très importante du fonds ancien du répertoire à danser puise une origine vocale. Nous serons amenés à développer certains de ses aspects les plus significatifs dans notre étude consacrée aux *kanerien* et *chantoux*. Au terme de cette présentation très générale du répertoire à danser nous avons le sentiment de n'avoir que survolé la question à bien des égards. Les conditions particulières d'enquête à un stade ultime de pratique du fonds chorégraphique ancien y sont pour beaucoup. La richesse et la variété du matériau collecté de façon éparse et très inégale nous poussa à développer l'analyse de phénomènes encore observables au détriment d'autres, plus difficiles à saisir. De grandes lacunes restent à combler, mais, si cette étude permet de mettre en évidence la complexité des faits, durant cette période de mutations musicales importantes que fut, grosso modo, la IIIe République, de 1870 à 1940, l'un de ses principaux objectifs aura été atteint. Le lecteur l'aura compris, extrêmement rares sont les cas de dépendance totale entre le geste et la musique. Ces deux langages évoluant de manière qua-

si autonome c'est, malgré tout, l'appui du pas qui, en dernier recours, aura l'ascendant sur l'accentuation mélodique et permettra l'adaptation quasi illimitée d'airs nouveaux, venant enrichir le répertoire et forger des embryons de style, au hasard des événements socio-culturels, des rencontres multiples entre danseurs, entre sonneurs et chanteurs. Il en résulte un ensemble composite d'airs aux origines diverses. Ces innombrables tournures mélodiques proviennent d'une lente sédimentation d'éléments musicaux parvenus aux oreilles des animateurs de danses traditionnelles (sonneurs et chanteurs) par des voies à la fois multiples et insondables. Il est rarement possible d'en débusquer l'origine précise. L'intérêt de ce très vaste répertoire ne réside pas dans telle ou telle ancienneté que l'on pourrait adjuger à tel ou tel air à danser. Plus significatives sont les structures rythmico-mélodiques, qui concourent à une sorte de typologie vernaculaire non exprimée, mais enfouie dans la conscience musicale de cet ensemble indiscociable que représentent les acteurs de la danse : musiciens, chanteurs et danseurs. Nous avons essayé d'en dégager quelques principes tangibles. Autour de ces "modèles structurels" imposés par le pas de la danse qu'ils sont destinés à mettre en mouvement, gravitent quantité d'airs adaptés, refaçonnés, inventés à partir de matériaux glanés au hasard des rencontres. Emprunts à des répertoires variés, plus ou moins proches musicalement, adaptations aux goûts des populations qui en firent l'usage, ces airs à danser subirent des retouches successives, de génération en génération mais ausi de bouche à oreille, avant de parvenir jusqu'à nous. En s'appropriant un air, chaque interprète apporte, en définitive, une touche personnelle qui le rend reconnaissable auprès de ses auditeurs. Ces micro-transformations contribuent à l'élaboration d'un style individuel en accord avec les exigences rythmico-mélodiques du répertoire et les affinités locales. Elles agissent également sur une échelle spatiale et temporelle plus grande, au point de démultiplier les variantes à l'infini. C'est justement le propre de la tradition orale que de jouer continuellement sur la variation. Variation souvent infime, certes, mais suffisante pour changer, sur la durée, la physionomie d'un air et, par voie de conséquence, lui donner durablement une vie nouvelle. Avant que son inventeur - son introducteur dans le milieu où il vit - ne remodèle une mélodie, elle aura déjà été reprise par d'autres qui, à leur tour, lui apporteront un grain de patine anonyme. Ainsi se maintient le dynamisme d'une tradition, en perpétuel renouvellement... jusqu'au jour où des normes extérieures lui sont imposées, interdisant par exemple toute créativité, principe pourtant essentiel dans cette joie de danser (*plijadur da zansal*) autant que dans celle de faire danser.



***Durant, au moins, tout le XIXe siècle et le début du XXe siècle**, les fêtes de la Saint-Loup attiraient à Guingamp la bonne société du département des Côtes du Nord. On y dansait principalement la célèbre dérobée, danse en cortège, sur un rythme de 6/8 apparenté à celui de la tarentelle, qui traversait la ville pour se rendre, derrière l'harmonie municipale, sur les lieux de la fête. Plusieurs suites d'une douzaine d'airs furent mises au point par les chefs de musique locaux. En Trégor et Penthièvre, les ménétriers de village (violon, clarinette, vielle, accordéon, ...) possédaient un petit répertoire d'airs isolés pour accompagner la dérobée. Coll. YD.*







*Quatre clichés dans une série de neuf pris à l'occasion du pardon de Bannalec (29) au tout début du XXe siècle. Différentes phases de la suite de danses*

## Notes du chapitre II

[1] Les échelles modales complètes sont minoritaires.

[2] Expression utilisée pour la première fois par Constantin Braïloiù (1973) et que nous reprenons à notre compte. Des exemples de "pentatonismes" sont particulièrement nombreux dans le corpus d'airs d'*avant-deux*. Cf. "avant-deux ternaires" : n° 10, 21, 35, 36 et "avant-deux binaires" : n° 25, 34, 35, 36, 37, 46, 48, 49, in vol. IV.

[3] A cet égard, la *dañs tro* de Haute-Cornouaille connaît une remarquable unité formelle : seuls les *tons simples* et les *tons doubles* sont admis. S'il y a variété, elle se situe uniquement dans l'organisation interne de ces tons, la structure générale étant immuable.

[4] Dans notre analyse de l'échelle mélodique, et de la structure formelle d'une pièce, nous ne tenons pas compte de ces reprises lorsque nous avons affaire à des danses au mouvement répétitif totalement indépendant de la structure musicale. En revanche, en ce qui concerne les danses à figures, étroitement liées à la forme d'accompagnement mélodique, la reprise est un élément fondamental de l'air, comme c'est le cas pour les *avant-deux*, et nous devons l'insérer dans la structure formelle. A titre indicatif, toutes les reprises sont mentionnées dans la livraison du corpus intégral en vol. IV.

### Les types musicaux fondamentaux

[5] L'exemple des *laridés* est très frappant. Ne lui donnons toutefois pas plus de portée qu'il n'en mérite. Il est, malgré tout, relativement exceptionnel dans l'ensemble du répertoire musical à danser français. C'est le cas également pour les *avant-deux* de la région de Châteaubriant, Loire-Atlantique, où le pas est de six temps tandis que la mélodie d'accompagnement est, aujourd'hui, de quatre temps.

[6] Albert Naël, Saint-Martin-sur-Oust, Morbihan, juillet 1975.

[7] Polig Monjarret soutient la thèse d'une adaptation systématique des sonneurs à la variante de pas du lieu où ils accompagnaient une danse. Cf. Monjarret, Polig, "L'ennui naquit un jour de l'uniformité", *Ar Soner,* 1972/202, 6. Ce serait, à notre sens, donner une importance excessive à la conscience stylistique des ménétriers. Cf. notre remarque sur le répertoire des frères Donnio, de La Motte (22).

[8] Yves Le Gac, Kergloff, Finistère, février 1980.

[9] Alfred Bourgeois (1897, 3) écrit à ce sujet : "Les anciennes Bombardes n'ont pas de clef ni même de trou pour la note sensible du bas ; les sonneurs la produisent alors à l'octave ce qui paraît plus original et est plus recherché dans le Morbihan surtout".

[10] Nous laissons de côté les motivations qui relèvent d'une technique instrumentale spécifique. Il est en effet des timbres qui se prêtent particulièrement bien à la mise en valeur d'une technique instrumentale. Le ménétrier, toujours à la recherche d'un brio facile, ira spontanément vers cette petite catégorie d'airs offrant la possibilité de faire une démonstration à bon compte d'une relative virtuosité. En plusieurs endroits du volume I, nous tentons d'inventorier les moyens utilisés pour mener à bien cette séduction permanente du ménétrier auprès de son public.

[11] Saint-Vincent-sur-Oust, 7 juillet 1978, informateur né en 1914. Remarquons que "ce qui te passe par la tête" relève de l'habitus mélodique de l'informateur et qu'on ne saurait confondre "ce qui te passe par la tête" avec "n'importe quoi".

[12] Les *"hir, hir !"* de Haute-Cornouaille (interjection signifiant littéralement "long ! long !" utilisée par les danseurs encourageant les chanteurs de *kan ha diskan,* ou les sonneurs, à faire durer la danse) sont particulièrement spectaculaires dans ce domaine.

[13] M. P..., Sixt-sur-Aff, Ille-et-Vilaine.

[14] Jean Ogé, accordéoniste, Sainte-Brigitte, Côtes d'Armor, à propos du répertoire à danser la variante locale de *gavotenn* portant le nom de *dañs kost ar c'hoet.*

[15] Ce genre de question, pertinente dans l'état actuel d'une pratique qui achève de s'éteindre, ne se posait probablement pas aux époques plus anciennes.

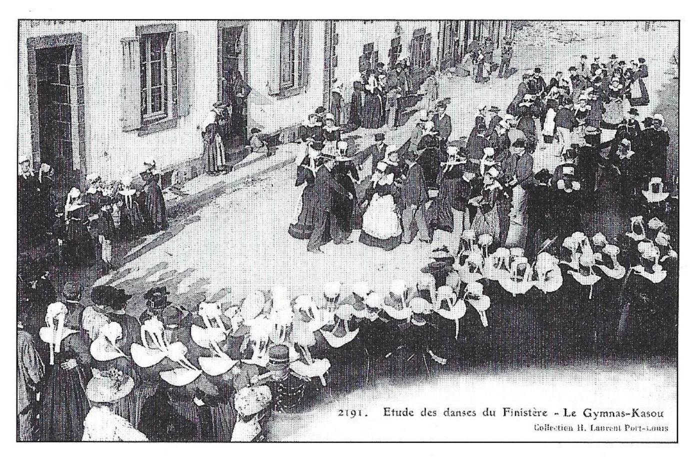
[16] Nous ne tenons pas compte ici des formes évoluées de danses au pas répétitif ancien comme les *gavottes bigoudènes*, ou les *kas ha barh* dont l'accompagnement musical n'a pas été sensiblement altéré du fait des modifications chorégraphiques.

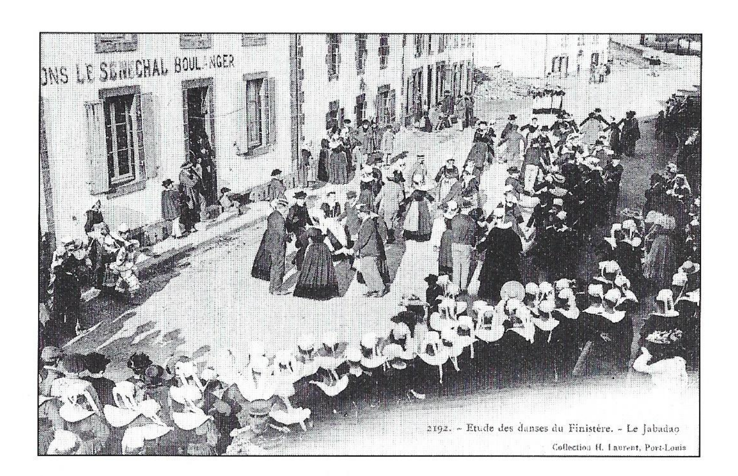
[17] Cf. Roussel-Paugam, 1981, 40-46.

### Les constituants du répertoire

[18] Il va de soi qu'un important travail d'analyse et de comparaison des airs à danser du fonds français reste à faire. En conséquence, il nous faut rester prudemment au stade des suppositions.

[19] Il existe pourtant, dans le répertoire musical de la danse, au XVIe siècle et dans le premier tiers du XVIIe, bien des airs comparables, à beaucoup d'égard, à ceux qu'emploie la *dañs tro*. Les danseurs de *dañs tro plin* s'accommoderaient très bien du *branle double* de *l'Orchésographie* de Toinot Arbeau (1588), 1970, pp.70-71. Certains *branles*, édités par Pierre Attaingnant (décédé à Paris en 1552) pourraient, eux aussi, convenir à danser la *gavotenn.* Il en va de même pour les *branles de Bourgogne* de Jean d'Estrées, édités par N. Du Chemin entre 1559 et 1564.




*imposées sont ici représentées : gavotte, bal, gymnaska, jabadao. Coll. YD.*

20 C'est une règle absolue pour le dernier temps. Cela est moins rigoureux pour l'avant-dernier.

21 Nous avons exceptionnellement rencontré des *tons simples* où la mélodie s'achève sur un autre degré que la fondamentale. Certains airs laissent même perplexe sur la nature du degré final.

22 Là encore, il convient de distinguer la musique vocale de la musique instrumentale. Cette dernière a tendance à développer une mélodie sur un ambitus plus large, les monnayages rythmiques et mélodiques y sont plus fréquents, les anacrouses, en début de phrase, presque systématiques chez certains sonneurs, qu'ils jouent du biniou, de la bombarde, de la clarinette, de l'accordéon ou du saxophone. Selon le texte qu'ils utilisent, les chanteurs peuvent aussi être amenés à ajouter une anacrouse. Dans la langue parlée, et donc chantée, les différents dialectes bretons opèrent des aménagements sur le nombre de pieds d'un vers. Ces questions seront étudiées de plus près dans le volume III.

23 Excepté les emprunts léonards au répertoire cornouaillais pour nourrir le fonds musical des airs d'accompagnement de *dañs Leon*, et ceux du Vannetais dans le cas des *laridés*.

24 Cet air est fréquemment joué aujourd'hui par les accordéonistes des Monts d'Arrée. Il était déjà connu, paraît-il, du clarinettiste Fanch Thépot, dit "Liper Maout", du Guily en Poullaouen, et dont l'activité de ménétrier cessa vers 1940. Per Guilou, sonneur de bombarde et de biniou, popularisa cet air, depuis son lieu de résidence à Carhaix (29) auprès des sonneurs de couple qui débutèrent à la fin des années 1960.

25 L' enchaînement des figures est le suivant : *chaîne anglaise, été, poule, pastourelle, finale.* On pourrait objecter qu'en 1997 il n'est plus possible d'affirmer avec certitude si Madame Le Cerf a réellement recueilli des "airs de biniou". Il se pourrait que ces mélodies à danser soient le fruit de sa propre imagination et qu'ils aient été diffusés par la suite dans la région, puis adoptés par les musiciens traditionnels. Notre référence à un héritage musical populaire transmis oralement trouverait alors une origine savante. Nos affirmations du contraire trouvent un appui solide dans le recoupement possible entre certains airs du manuscrit Le Cerf, datant de 1860, et celui de Mahé, dont une partie fut publiée dès 1825. Ajoutons que ces arrangements musicaux restèrent à l'état de manuscrit.

26 Nous ignorons malheureusement d'où provenait le *passepied* consigné par La Borde. Autre fait qui doit demeurer présent à l'esprit : le nom de *passepied* a désigné, au XVII^e^ et peut-être encore au XVIII^e^ siècle, des danses bretonnes plus diverses, et d'une autre distribution géographique, que celles que la tradition nous permet de recueillir à son terme.

27 "Lorsque les danses nouvelles s'introduisent dans les hameaux de ma région, vers 1890, on leur donnait le nom générique de <u>*polka*</u>. La polka fut très mal vue du clergé qui fulmina contre elle et s'efforça de la proscrire. Elle tint tête aux anathèmes, vécut et finit par s'implanter. Je me souviens que ses propagateurs aimaient à chanter bruyamment et sans doute par manière de bravade :

*La Polka,*
*Qui qu'c'est qu'çà?*
*C'est une danse qui règne en France.*
*La Polka, Qui qu'c'est qu'çà ? C'est une danse qui régnera.*"
(Cf. R. de Kermené, 1935, 20).

28 Déjà en 1850 Mme Frédéric Ozanam (dans une lettre conservée au presbytère de Sarzeau) assimile le pas *en dro* à "une espèce de pas de polka". Cité par Guilcher, 299, note 1.

29 Il livre également cinq airs "hanter-dro" recueillis en presqu'île de Crozon ; épiphénomène probablement lié aux échanges économiques importants entre ces deux régions maritimes : le golfe du Morbihan et la rade de Brest. J.-M. Guilcher nous précise que : "*Mod Koh* désignait, pour nos vieux informateurs, à la fois *dro* et *hanterdro*. Les deux danses étaient "à la vieille mode" (*Mod koh*), par opposition au laridé."

30 J.-M. Guilcher a relevé le terme *tricot* dans les communes morbihannaises suivantes : Merlevenez, Belz, Ploeren, Arradon, Sarzeau. P. Monjarret utilise les expressions "dans-trikod, trikodal, tricotine", qu'il attribue aux localités suivantes : Plouhinec, Belz, Nostang, Etel, Riantec, Saint-Cado, Locoal-Mendon, Sainte-Hélène. Le problème est que les exemples musicaux qu'il jouxte à ces appellations sont tous de *type en hanter-dro.* En revanche les airs que nous rangeons sous le *type tricot* se retrouvent chez P. Monjarret dans un répertoire de danses qu'il nomme "Mod koh", "An dro-hanter-dro" et "Tour-demi-tour".

31 Cf. Guilcher, 329-330 et Toinot Arbeau, 73-83.

32 Rien ne dit que les combinaisons de pas, correspondant aux assemblages rythmiques 2 et 3, furent effectivement dansées.

33 Pour une définition de l'expression "musique légère" se rapporter à l'article de M. Burgard du *Dictionnaire de la Musique*, Bordas, Paris, 1976, "Science de la musique", vol. 2, 1065-1066. Parmi les douze catégories de musiques récréatives que l'auteur propose on trouve au septième rang : "Le bal champêtre : il est animé avec bonhomie par un petit ensemble rustique d'instruments à vent qui reprend les rythmes des bals en plein air du début du siècle : "mazurkas", "polkas", "scottisch"."



***Sur le bord de la grève, à Locmariaquer (56),** une grande noce danse le bal en 1906. Une série de cartes postales présente différentes phases de cette danse (promenade en couple ouvert, jeu de pivot en couple fermé). Le couple de sonneurs (biniou-bombarde) Marion-Cagnard, assis à gauche de l'image, rencontre un franc succès auprès des enfants. Coll. YD.*

34 Cf. Gasnault, François, *Guinguettes et lorettes. Bals publics à Paris au XIXe siècle*, Paris, Aubier, 1986, "Polkamanie et bals champêtres", 183-216.
Le terme de *polka plin* désigne d'ailleurs une variante, dansée très à plat et presque sur place, des environs de Rostrenen. Nous avons même rencontré des chansons à danser la *polka* composées ou adaptées spécialement pour le *kan ha diskan*.

35 Ceci demande naturellement à être nuancé. Selon les terroirs de Bretagne le problème se pose différemment. Des distinctions sont très perceptibles, par exemple, entre les populations maritimes et paysannes. Par ailleurs l'ouverture à la modernité ne se fait pas au même rythme partout. Même si des *musiques de polkas* pouvaient y être entendues avant 1900, le Vannetais reste, sans doute, le Pays le plus longtemps hostile à la propagation des danses par couples fermés, telle la *polka*. Citons les réflexions d'un observateur en Morbihan gallo : "On peut distinguer deux époques : avant 1910 ne sont pratiquées que les ridées, les ronds et les *bals à quatre* en cortège. Après 1910 et surtout après 1918, apparaissent les "danses à deux", fort combattues par le clergé local. A Arzal, un couple de la ville pratiqua la danse à deux devant un café après la messe de mariage et pendant la tournée des cafés. Les autres couples dansaient en rond. Le recteur fut avertit du scandale. Quelques jours plus tard le saint personnage mourait, dit-on, à la suite de cette émotion. C'était en 1930." Cf. Couëdel, Marcel cité dans *Dastum n° 6 : chants traditionnels du "Bas-pays" (Questembert-Muzillac)*, Dastum, Saint-Brieuc, 1982, 29.

36 De nombreuses petites villes, notamment dans le département des Côtes d'Armor, ont leurs courses de chevaux estivales tout au long du XIXe siècle et jusqu'à aujourd'hui. Citons seulement Loudéac, Corlay, Dinan, Lamballe. Celles de Saint-Brieuc remportent un énorme succès, au point qu'à partir des années 1880 des trains spéciaux sont organisés afin d'acheminer des foules entières sur les lieux. A titre d'exemple, voici le programme du bal du 14 juillet qui se déroula en 1884 à Paimpol, Côtes d'Armor : "*Bal du 14 juillet à 8 heures du soir : 2 quadrilles, 1 polka, 2 quadrilles, 1 scottisch, 2 quadrilles, 1 mazurka, 2 quadrilles, 1 dérobée*". Cf. *Journal de Paimpol*, 20 juillet 1884.

37 C'est le cas de la famille Trémaudan, de La Chapelle-aux-Filtzméens (35), où quatre générations successives de violoneux exercèrent leurs talents jusque dans les années 1930.

38 Exemple : les Magadur, de Carnac (Cf. *Dastum*, 1973/1).

39 Nous avons rencontré plusieurs fois le cas en *pays de Dol*, notamment à Sougéal et Saint-Rémy-du-Plain (35).

**De l'adaptation à la création**

40 Cf. Ollivier, Giraudon, biblio. gén. vol. IV.

41 Terme gallo que l'on retrouve dans l'expression : "Lui c'était un sacré trouveur d'airs !". (Victor Mouazé, violoneux à Bazouges-la-Pérouse (35) à propos de Languillet, autre violoneux de sa commune, décédé vers 1935). Faut-il établir un rapprochement avec les termes anciens de trouveurs et trouvères, ou s'agit-il d'une simple coïncidence?

42 M. Le Blond, Plouay, Morbihan.

43 "... les sonneurs la produisent (la note sensible du bas) alors à l'octave, ce qui paraît plus original et est plus recherché dans le Morbihan surtout". (Bourgeois, 3).

44 De tels rapprochements entre le passé et une époque toute récente peuvent se faire avec d'autres recueils. Des 231 mélodies contenues dans le manuscrit Mahé, daté de 1825, 33 offrent des variantes très proches de chansons relevées sur le terrain contemporain. En contrepartie, les airs publiés par Bourgeois en 1896 semblent plus éloignés du répertoire qui s'est conservé jusqu'à nous. Seuls, huit d'entre eux, sur un total de 148, trouvent aujourd'hui un équivalent dans notre corpus contemporain. Encore avons-nous compté les chansons françaises reconnaissables. On mesure ici la distance qui sépare les répertoires vocaux des répertoires instrumentaux d'alors. Les premiers se transmettent de manière relativement fidèle et en assez grand nombre, pour, au moins, un huitième, sur une période d'un siècle et demi. Les seconds apparaissent comme plus éphémères, ou plutôt particulièrement sensibles aux fluctuations des modes. Moins d'un dix-huitième des airs instrumentaux recueillis (plus de moitié moins que les airs vocaux), ont survécu oralement

45 Cf. LORTAT-JACOB, Bernard, volume I.

# Bibliographie succinte


- **ABJEAN (abbé) -** 1975 *La Musique bretonne*, Châtelaudren, Ed. Jos Le Doare, 33 p.
- **ALLAIN Emile -** 1965 *Traité élémentaire destiné aux sonneurs de biniou*, Rennes, BAS, 68 p.
- **AR SONER -** Mensuel bilingue, Livraison assez régulière, depuis 1947.
- **ARBEAU Toinot -** (1588) *L'Orchésographie*, réimpr. par Laure Fonta, Slatkine reprints, Genève, 1970, 104.
- **BOURGEOIS Alfred** - 1897 *Recueil d'airs de biniou et bombarde*, Rennes-Bossard Bonnel, Paris-Baudoux, (s.d., circa 1897), 296 (contient 149 airs classés par départements dont 20 sont de la composition de l'auteur et 19 recueillis par Louis Le Rodallec, instituteur à Scaër, Finistère ; le restant fut relevé à Brest lors du concours de binious du 11 août 1895).
- **BRAILOIU Constantin -** 1973 "Pentatonisme" et prépentatonisme", *Problèmes d'ethnomusicologie*, Minkoff Reprint, Genève, 347-466.
- **CHASSE Charles -** 1935 "La danse bretonne et ses problèmes", *Bretagne,* p.131.
- **CHOLEAU Jean, DROUART Marie -** 1938 *Chansons et danses populaires de Haute-Bretagne*, Editions Unvaniez Arvor, Vitré.
- **CORBES Hyppolite -** 1937 "Istor berr ar sonerezh breizeik", *Gwalarn*, Brest, n° 104 & 105.
- **CORVAISIER Gaït -** 1976 *Chants et danses du Pays Fougerais*, Société d'Histoire et d'Archéologie de l'Arrrondissement de Fougères, Fougères.
- **DASTUM -** 1973-87 *Cahiers de musique traditionnelle*, Rennes, 9 vol.
- **DEFRANCE Yves -** 1979 : "Musiques et danses traditionnelles à Bazouges-la-Pérouse", *Le Lian*, n° 2-3, pp. 24-27. 1980 "Portrait d'un violoneux", *Musique bretonne*, 1980/5, 2-5. 1984 *L'accordéoniste en Bretagne*, disque double album 30cm, livret, La Bouèze, Pleudihen. 1996 *Musiques traditionnelles de Bretagne, vol. 1, Sonnoux et Sonerien*, Skol Vreizh, n° 35, 84 p.
- **DUHAMEL Maurice -** 1910 "Les quinze modes de la musique bretonne", *Annales de Bretagne*, 1910/26, 687-740.
- **GUILCHER Jean-Michel -** 1963 : *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*, Mouton, La Haye-Paris, 619, 1ère édit. EHESS-Paris, 1963, rééd. 1976, 1995. (contient une centaine d'airs recueillis entre 1945 et 1957). 1969 *La contredanse et les renouvellements de la danse francaise*, Paris, Mouton-Ecole des Hautes-Etudes, 189. 1981 "Régions et pays de danse en Basse-Bretagne", *Le Monde Alpin et Rhodanien*, 1981/1, 33-47.
- **GALBRUN Erwanez -** 1936 *La danse bretonne*, Armorica, Carhaix, 115.
- **HERRIEU Loeiz -** 1935 "En dro. Penaos e vè danset mat", *Dihunamb*, nov. 1935, n° 293, 253-257.
- **K.A.V. -** 1942 *Toniou biniou*, Paris-Bruxelles, H. Lemoine et Cie, 46 p.
- **KENDALC'H** (ouvr. coll.) - 1981 : *Daouzeg koroll*, Breizh, Elven, Breizh hor Bro, 45 p. (ss la dir. de Georges Paugam). 1982 *Danses de Haute-Bretagne. Contribution à l'étude de la danse en Haute-Bretagne*, Trédion, Breizh hor Bro, 72 p.
- **KERMENÉ Roland de -** 1935 "Le mariage dans la région de Merdrignac", *Annales de Bretagne*, t.XLII, 1935, 1-65.
- **LA BORDE Jean-Benjamin -** 1780 Essai sur la musique ancienne et moderne, E. Onfroy, Paris, 4 vol.
- 1816 *La clé du caveau*, P.A. Capelle, Paris, 2e éd.
- **LASBLEIZ Bernard -** 1987 *Boest an diaoul. L'accordéon en pays de gavotte*, Loudéac, Anche Libre-Dastum, 105 p.
- **LE BRIS, A. et LE NOAC'H, A. -** 1968-85 *Chansons des pays de l'Oust et du Lié,* Cercle celtique de Loudéac, Loudéac, 5 vol.
- **LE DU Claude -** 1990 *Danses et culture bretonne*, Ministère de l'Education Nationale, C.D.D.P. des Côtes d'Armor, 99 p.
- **MAHÉ (chanoine) -** 1825 *Essai sur les Antiquités du département du Morbihan*, Galles, Vannes, t.IV, 500.
- **MONJARRET Polig -** 1984 *Toniou Breiz-Izel, musique populaire de Basse-Bretagne,* Rennes, Bodadeg ar Sonerion, Rennes, XL-638.
- ***Musique bretonne*** Mensuel bilingue. Livraison assez régulière, depuis 1979.
- ***Musique bretonne, Histoire des sonneurs de tradition***, (ouv. coll.) - 1996 Douarnenez, Le Chasse-Marée-Ar Men, 512 p.
- **QUELLIEN Narcisse -** 1889 *Chansons et danses des Bretons*, Paris, Maisonneuve et Le Clerc, 1889, 300 (26 airs à danser sont livrés en fin de volume ; le titre de chaque danse est mentionné sans indication sur l'origine géographique).
- **SKOL VREIZH -** 1972 *La musique bretonne*, Plourin-Morlaix, Skol Vreizh, janv.-fév. 1972, 28 p.


# Crédit iconographique

- Musée des Beaux-Arts de Quimper.
- Musée départemental breton, Quimper.
- Musée de Bretagne, Rennes.
- Musée de Saint-Brieuc.
- La Bouèze.
- Dastum.
- DRAC, Rennes.

**Collections**

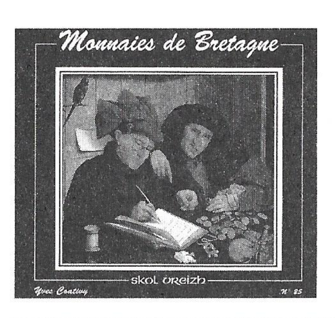
- Yves Defrance
- Jean Quéré
- Yves Castel
- Bernard Lasbleiz
- Gilbert Le Gall
- Dominique Badault
- Gildas Buron

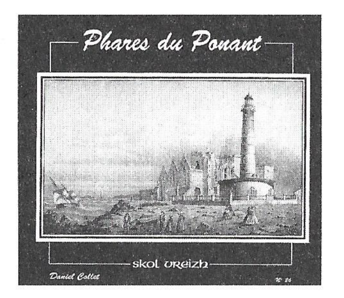
# Table des matières

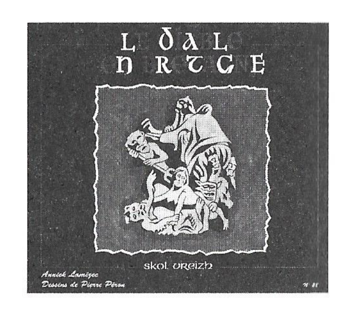


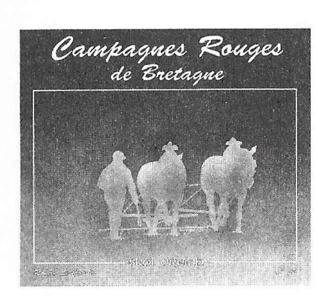
# skol vreizh : plus qu'une revue, une référence



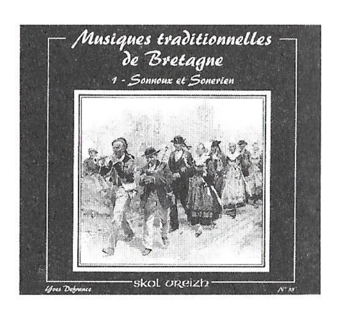







## La Collection Bleue

| | | |
|---|---|---|
| N° 1 | Noms de famille bretons | 40 F |
| N° 2/3 | Chansons populaires de Basse-Bretagne sur feuilles volantes | 80 F |
| N° 4 | Johnnies du Pays de Roscoff | 40 F |
| N° 6 | Chevaux de Bretagne | 50 F |
| N° 8 | Pilhaouer & pillotou | 60 F |
| N° 10 | René-Yves Creston | 50 F |
| N° 12 | Armand Robin | 55 F |
| N° 13 | Moulins à papier de Bretagne | 55 F |
| N° 14 | De la Bretagne aux départements | 55 F |
| N° 15-16-17 | Atlas de Bretagne | 75 F |
| N° 18 | Teilleurs de lin du Trégor | 55 F |
| N° 19 | Les Saints vétérinaires | 55 F |
| N° 20 | Littérature et écrivains bretonnants | 55 F |
| N° 21 | Guillevic - Du menhir au poème | 60 F |
| N° 22 | Campagnes rouges de Bretagne | 60 F |
| N° 23 | Maisons paysannes en Bretagne | 60 F |
| N° 24 | L'œil du maître | 60 F |
| N° 25 | Monnaies de Bretagne | 60 F |
| N° 26 | Phares du Ponant | 60 F |
| N° 27 | Vivre et mourir à la cour des ducs de Bretagne | 60 F |
| N° 28 | Le Diable en Bretagne | 60 F |
| N° 29 | Un Breton chez les Bolcheviks | 60 F |
| N° 30 | Les chemins de saint Yves | 60 F |
| N° 31 | Le loup dans les traditions en Bretagne | 60 F |
| N° 32 | Les origines des sports en Bretagne | 60 F |
| N° 33 | Tristan Corbière | 60 F |
| N° 34 | Bières et Brasseurs de Bretagne | 60 F |
| N° 35 | Musiques traditionnelles de Bretagne - volume 1 | 60 F |
| N° 36 | Per-Jakez Helias | 60 F |
| N° 37 | Tanneurs de Bretagne | 60 F |
| N° 38 - 40 | Xavier Grall - volume 1 - 2 | 60 F |
| N° 39 | Musiques traditionnelles de Bretagne - volume 2 | 60 F |




**ABONNEMENT**
A LA REVUE
skol vreizh

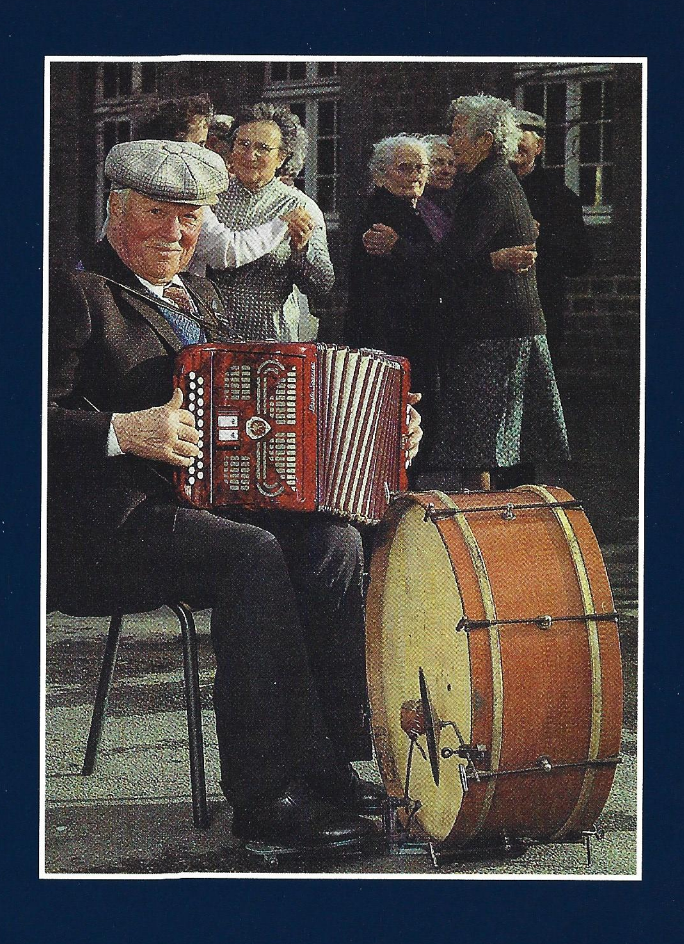
4 numéros : 198 F
8 numéros : 380 F

RENSEIGNEMENTS
& VENTE PAR
CORRESPONDANCE :

skol vreizh

20, rue de Kerscoff
20, straed Kersko
29600 MORLAIX
MONTROULES
Tél. 02 98 62 17 20
Fax 02 98 62 02 38

FRAIS DE PORT : 10%
GRATUIT AU DELA DE 500 F






ISBN : 2-911447-10-7
ISSN : 0755-8848
60 F.
Skol Vreizh